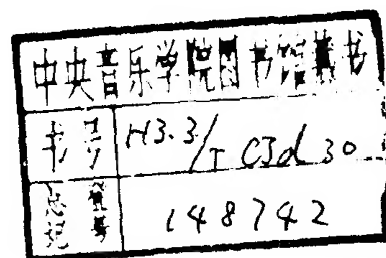

中央音乐学院图书馆藏书
书号 H3.3/I C3d 30
总登记号 148742

目　　录

上　　册

绪　论

§1　旋律、单声音乐和多声音乐

旋律是表现音乐形象的重要因素。

用独唱或独奏来表现一个单旋律，是一种单声部陈述手法。这样的乐曲称为单声音乐。齐唱和齐奏（不管有多少声部）的乐曲，也属于单声音乐。

若是除了这一单旋律以外，还需以各种方式加入其他乐音，则成为多声部陈述手法，这样的乐曲，归入多声音乐的范畴。

从多声部音乐的陈述方式上来看，手法是非常多样的。
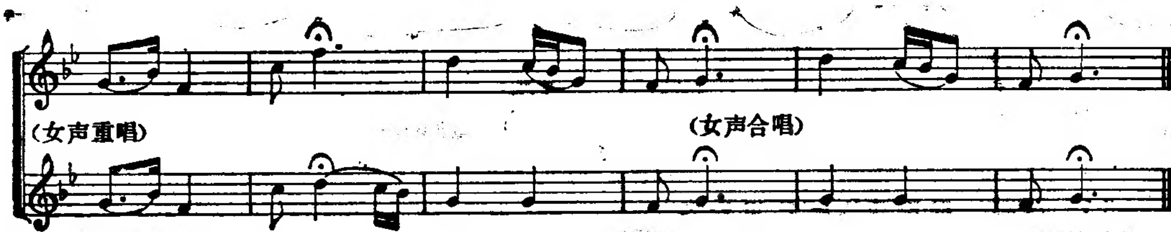
§2　多声手法之一——支声手法

在多声音乐中，尤其在民族民间多声音乐中，常发生这样的情况，即两个或更多声部在演唱（奏）同一旋律时，将这个旋律在各个声部中作了不同的变化。因之，它们合起来的音响，已再不是简单的齐唱（或齐奏），而发生了质变，较之原来的单旋律，更加丰美，好似浮雕从平板的画面上凸现起来一样，增强了立体感，效果也就大不一样了。这种由一个旋律变奏分支而成的多声部陈述的方式，称为支声手法（或称衬腔手法、包腔手法……等）：

0－1　　靖西僮族民歌
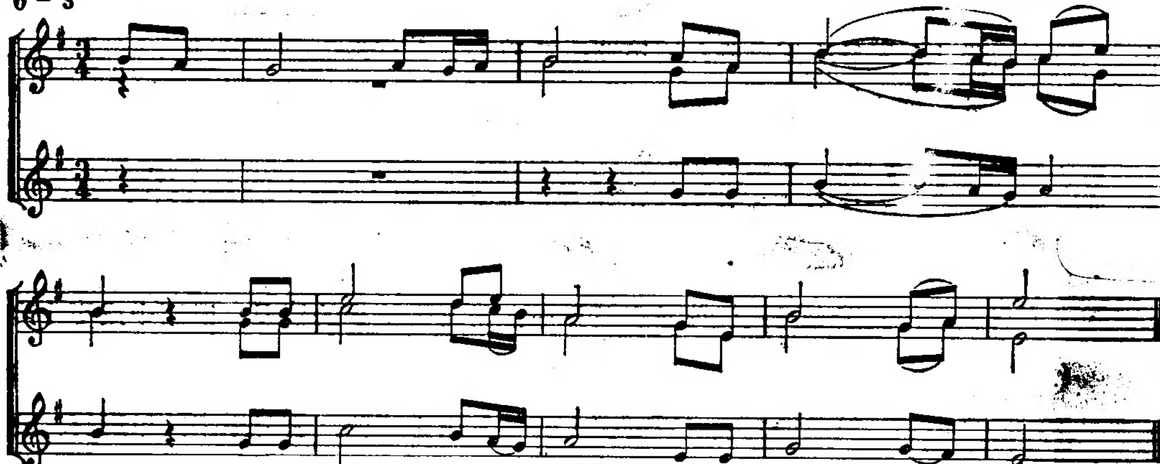
0－2　　红军不怕远征难·遵义会议放光辉

(女声重唱)　(女声合唱)



俄罗斯民歌：我的大地　库拉科夫斯基改编

0－3



在支声手法中，所有的声部同时表达同一音乐形象。或者，更确切、更具体地说：所有的声部都同时演奏（唱）同一旋律的不同变体。

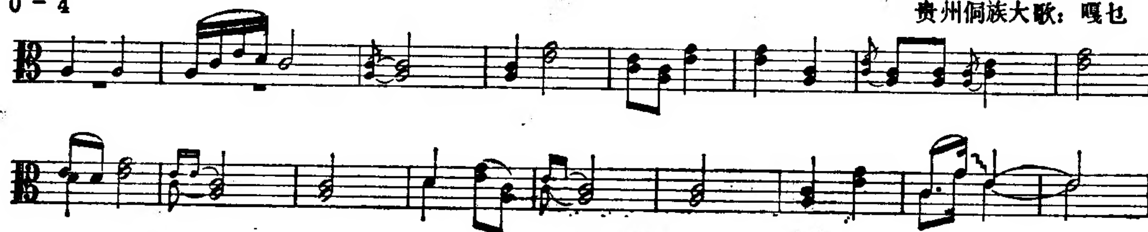
§3　多声手法之二——主调手法

当只有一个主要旋律在某声部中进行时，另外安排一些次要的声部来伴随，扶持这个主要音乐形象，称为主调手法。根据次要声部的陪衬方式，可分为两种类型：
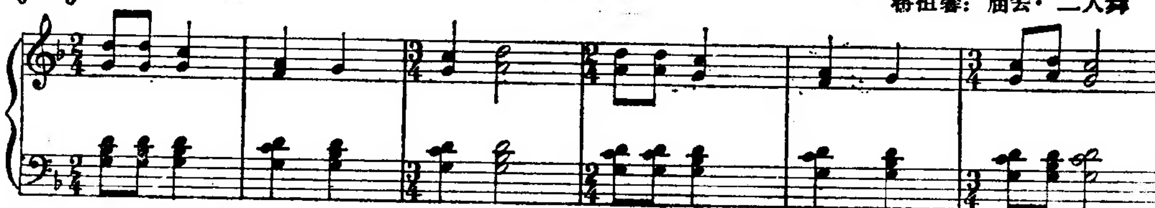
1、和弦手法

即这些次要声部的节奏和主要旋律基本一致，形成一个一个的和弦连接，仅以和声的功能序进和音响色彩陪衬主要旋律：
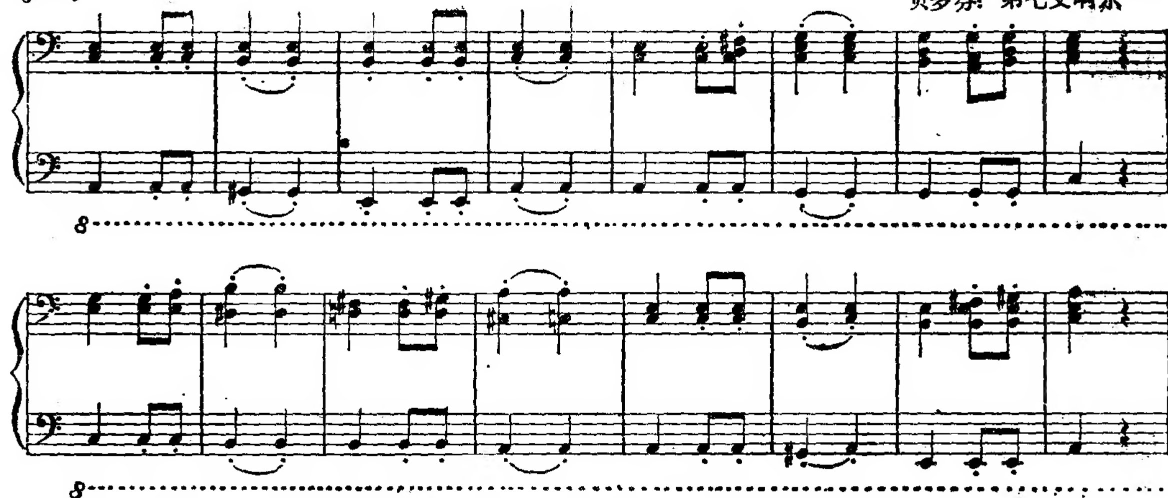
0－4　　贵州侗族大歌：嘎乜



0－5　　蒋祖馨：庙会·二人舞
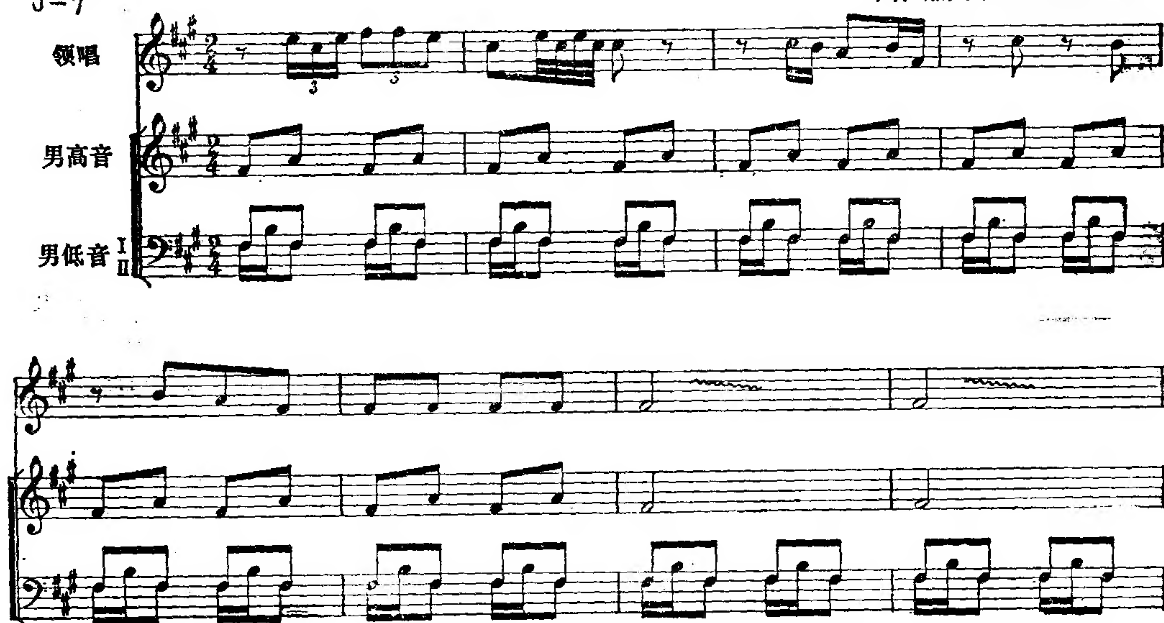


0－6　　贝多芬：第七交响乐



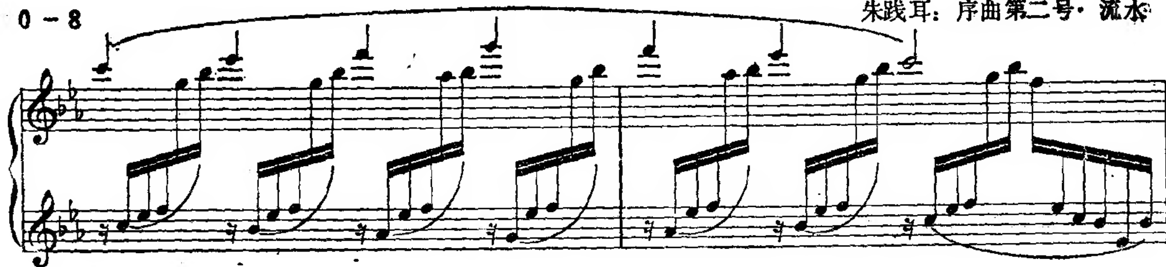
2、织体手法

将那些次要的声部，用或疏或密的节奏，取各式各样的音型，形成各种织体写法的伴奏或伴唱，来烘托主要旋律：
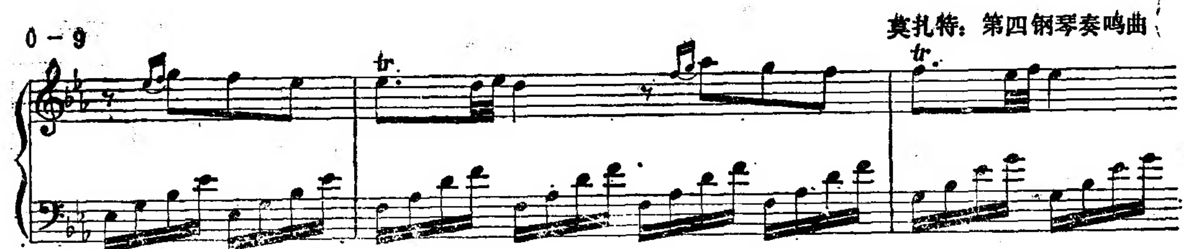
0－7　　川江船夫号子：上滩号子



0－8　　朱践耳：序曲第二号·流水



0－9 莫扎特：第四钢琴奏鸣曲



以上这两种主调手法，是我们在和声课中早已熟悉了的。
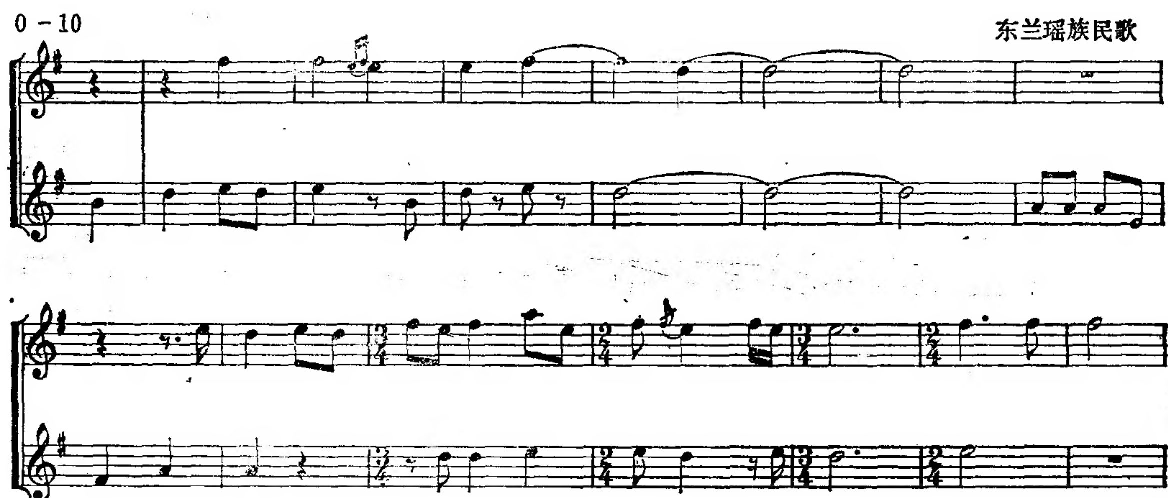
§4 多声手法之三——复调手法

在多声音乐中，如果将两个或更多的各自独立的旋律结合在一起同时进行，则称为复调手法，复调手法亦可分为两种类型：

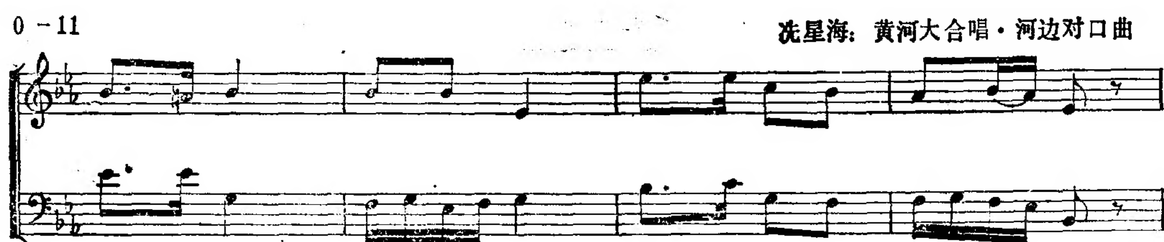
1、对比手法

由不相同的旋律结合在一起，形成音乐形象的对比：
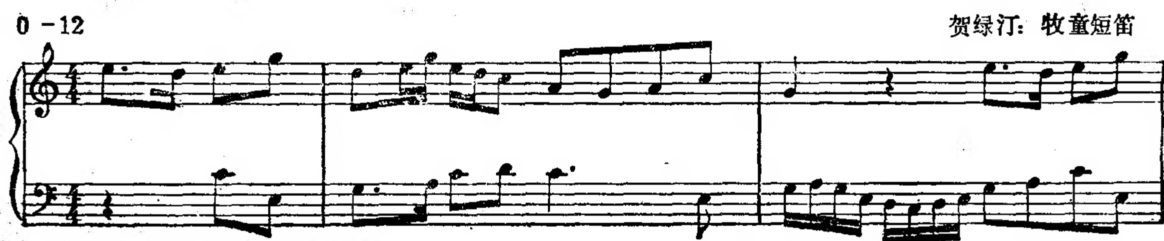
0－10 东兰瑶族民歌
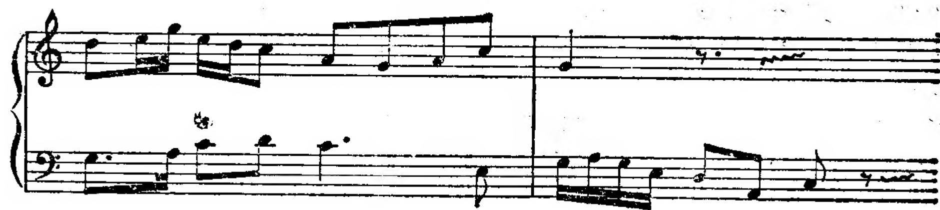


0－11 冼星海：黄河大合唱·河边对口曲
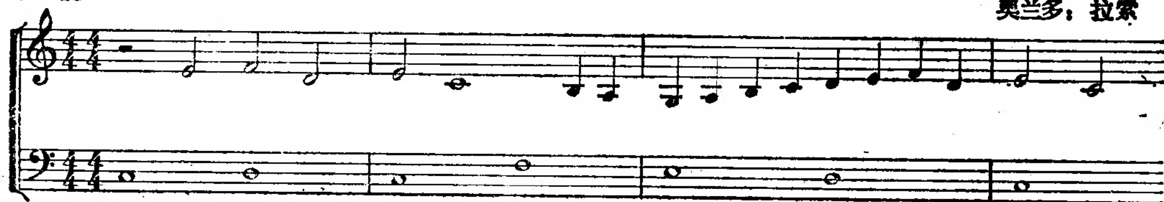


0－12 贺绿汀：牧童短笛
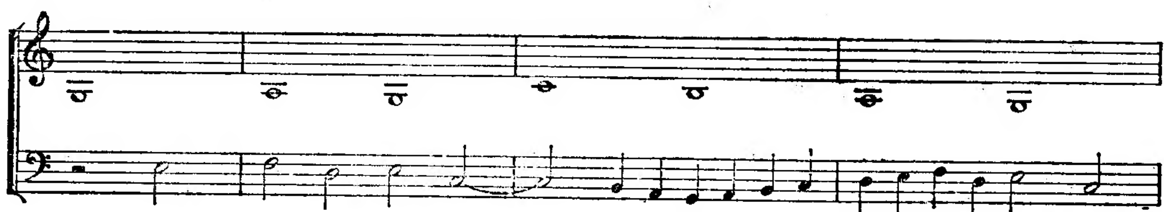




0－13
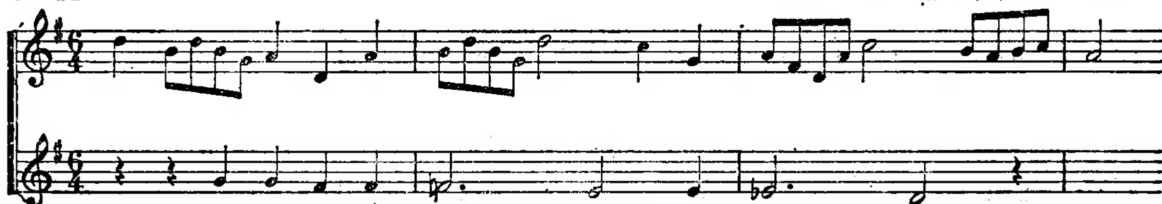
奥兰多：拉索
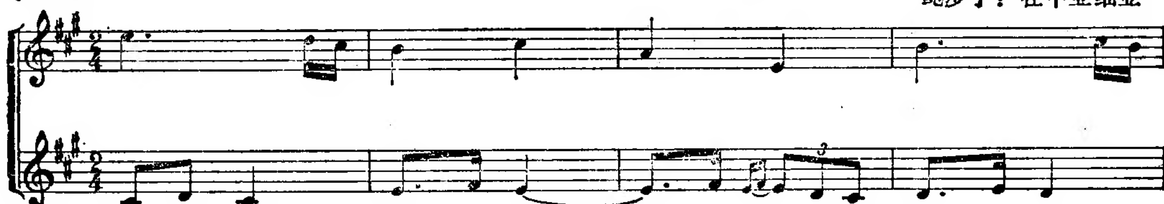




0－14
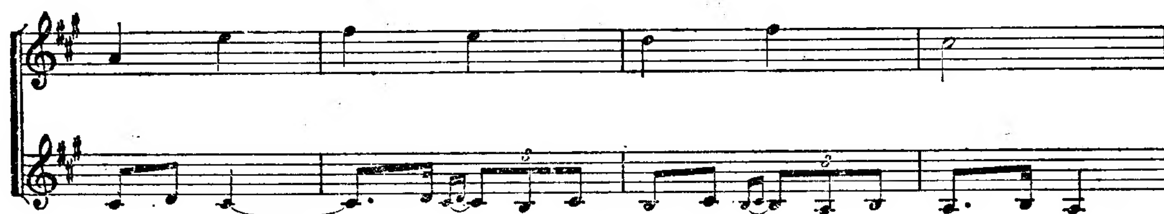
巴 赫：第十五首大合唱



0－15

鲍罗丁：在中亚细亚
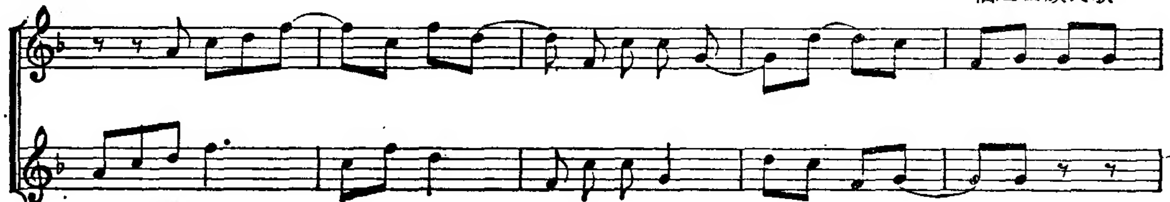




对比可由各方面的因素造成，如节奏、音区、音色、调式、音型、旋律线、风格等等。因此，对比手法的表现范围是很宽广的，可以是简单一般的对比，也可以是非常强烈的对比，如喜和怒、哀和乐的不同情绪，正反人物不同的形象，甚至不同的地区或民族风格等等。

总的说，在对比手法中，这些声部同时表现相互独立而各不相同的音乐形象，即几个不同程度对比着的旋律同时出现。
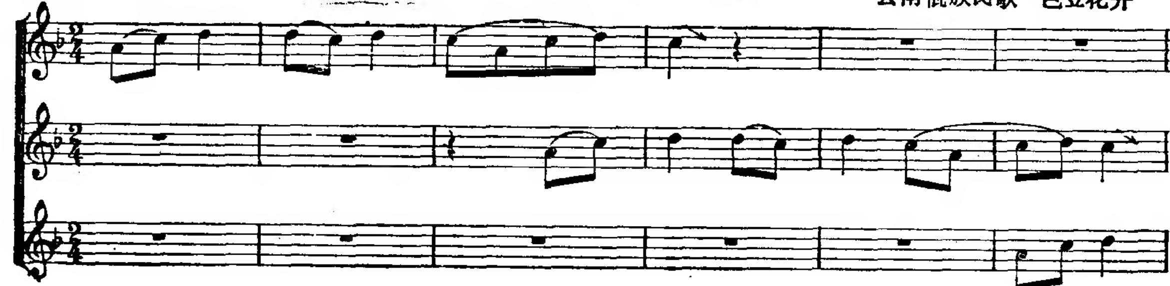
2、模仿手法
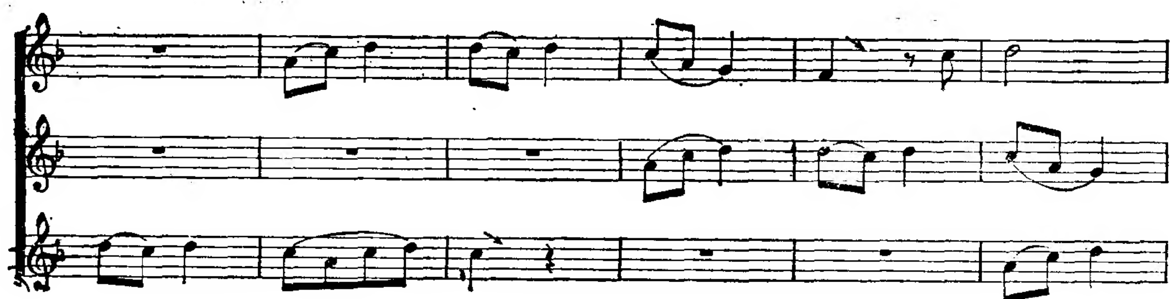
相同或类似的几个旋律结合在一起，但不象在支声手法中那样各个声部都合而为一，而是保持各自的独立性。一般的情况是让它们有先有后地呈现：

0－16　福建畲族民歌
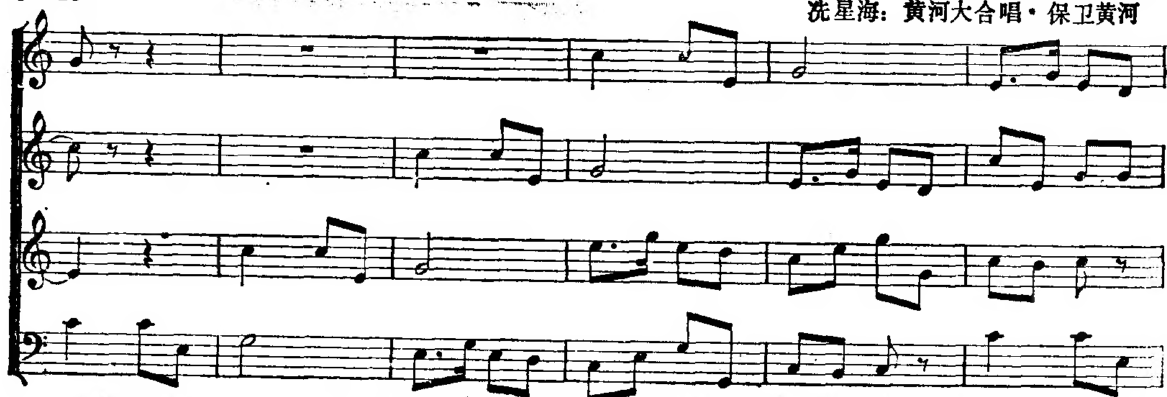


0－17　云南佤族民歌　芭豆花开





0－18　冼星海：黄河大合唱·保卫黄河



0－19

跑马溜溜的山上　江定仙编曲
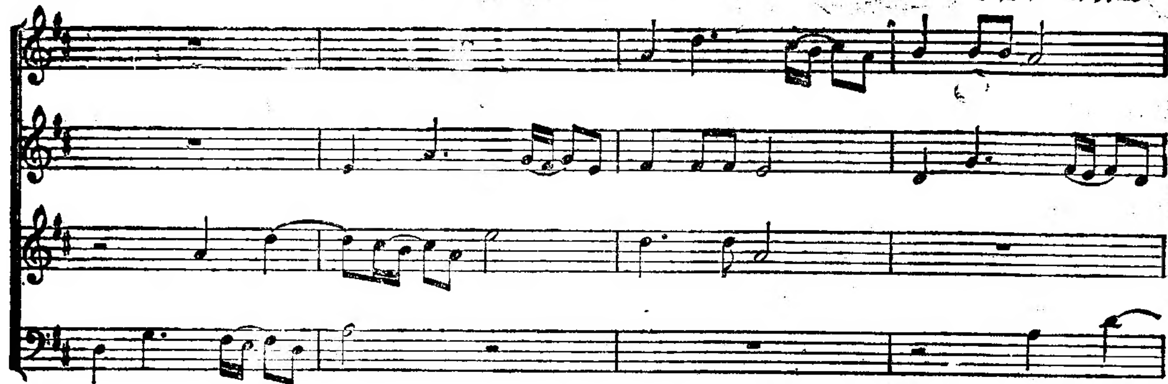
0－20
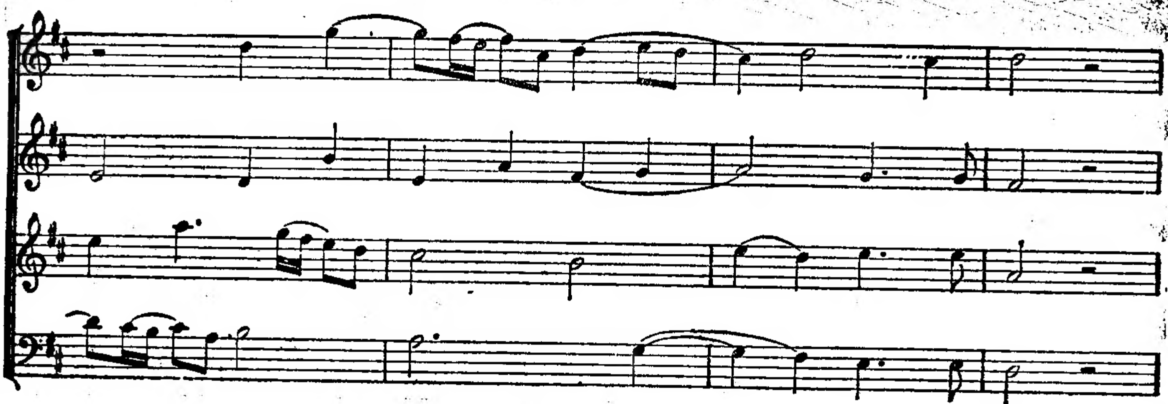
帕勒斯特里那：经文歌

0－21
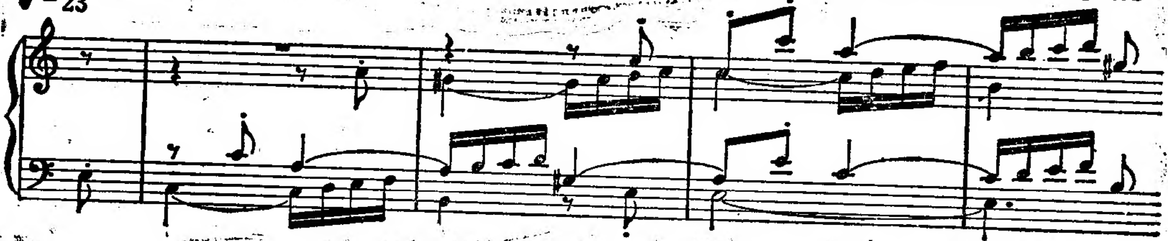
奥兰多·拉索：经文歌

0－22 亨德尔：弥赛亚
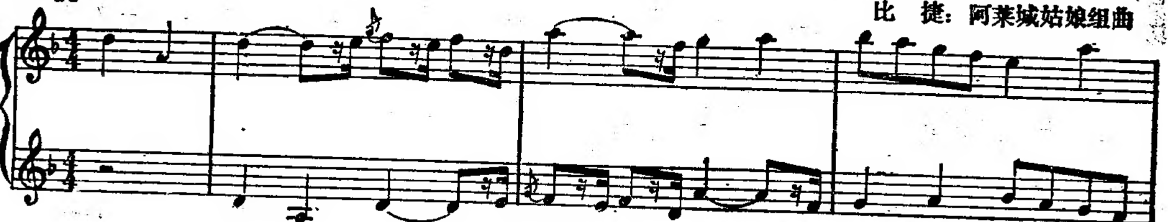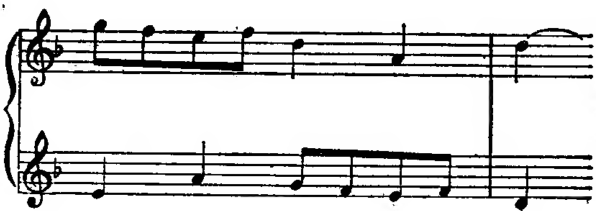




0－23 贝多芬：钢琴奏鸣曲 Op.101



0－24 比 捷：阿莱城姑娘组曲





在模仿手法中，虽然各个声部表现的都是同样的（或基本相同的）音乐形象，但在写作技术上的可能性却极为多样。如：可以由不同数目的声部参与（二部模仿、三部模仿……），可以采用不同的音程距离上模仿（如上五度模仿，下八度模仿……），可以在不同的时间间隔上模仿（如一小节间隔的模仿、两小节间隔的模仿……）等等，还有许多其它的可能。这就使模仿手法的表现可以做到非常细腻，其所能适应的范围也很宽广。比如在音乐中表现追逐、跟随的行动，描写回声、倒影的现象，造成此呼彼应此起彼伏的场面，烘托风起云涌、波澜壮阔的气氛……，对模仿手法说来，都是非常擅长的。

从以上可以看出：在模仿手法中，这些声部既需同时，却又需参差地表现几个同样的音乐形象，也可说：几个同样的旋律对比着出现。

§5　从音乐表现上看几种多声手法之间的关系

前面，我们通过一些典型的例证（包括民间音乐、中外专业音乐的片断），将多声手法作了简单明确的分类，就是：

1　支声手法

2　主调手法

　a　和弦手法

　b　织体手法

3　复调手法

　a　对比手法

　b　模仿手法

但是我们应该知道，做这样的划分只是为了理论分析和写作技术训练的需要。实际上这些手法之间并没有绝对的界限，在音乐作品中实际运用的各种手法，往往不能这样精确的区分。比如在支声手法中，某一声部过于强调了变奏，就会倾向于对比手法，在伴奏的织体中交错采用了主要旋律的音调，就具有了模仿手法的意义……。种种类似的情况颇不罕见，这都是为了音乐表现的正常需要。因而在实际音乐创作中，我们决不可因其手法上的模棱两可而加以垢病。

另外，我们也应了解，当超过两声部时，这些手法就可以综合应用。如：两个声部对比，第三个声部和其中之一作支声的结合；两个声部模仿，第三个声部用织体写法来陪衬这两个主要旋律等等。甚至可以将更多的手法交织、揉合在一起，这样就可以同时发挥更多手法的特征，使音乐的表现力更为丰富。

§6　从技术上看，几种多声手法之间的关系

在这些多声手法中，主调手法和复调手法均以和声学的理论原则（在专业音乐的教学体系中是以三度叠置为主）为基础。

和弦手法实际上就是和声课中和声图式的直接体现。

织体手法就是将和弦序进转化为各种节奏型和音型。这些都是我们在和声课中已然解决了的。

在对比手法中，除仍要遵循和声学原则之外，又引进了新的因素——两个（或几个）旋律各自的独力性和它们相互间的对比。

至于模仿手法，则除了仍需保持良好的和声结合与声部间的对比关系之外，又增加了声部间的模仿关系。

因之，这四种手法，从技术上说，是一种递进累加的关系，所以在学习的过程中，需有一定的先后顺序。

只有支声手法却别具一格，其中和音的形成是根据另外的原则（同一旋律的不同变体结合在一起）而产生的，因此就没有必要拘泥於和弦结构和序进的原则。

但是，我们也应该了解，各种手法，尽管在技术训练上有深浅难易之分，然而在音乐表现上却无高下精粗之别，切不可由于学习上的循序渐进而在创作上重此轻彼。必须根据音乐表现需要，选取最恰当的技术手法。

§7 主调音乐和复调音乐、和声学和对位法

虽然在教学顺序上是主调手法在前复调手法在后，但在欧州音乐的发展过程中却是复调音乐在先。在漫长的单声音乐之后，经过了一个所谓"平行调"（主要表现在四、五度音程的平行上）的阶段，约于十五、六世纪进入了复调音乐时期，帕勒斯特利那（1525—1594）、奥兰多·拉索（1535—1594）等为当时的代表人物。由那时的复调音乐引申出来的、将旋律重叠结合起来的规律和法则，即是最早的对位法。

在研究多声部旋律的互相结合时，必然会遇到一些更细致的问题——如声部与声部纵的结合中出现的各种音程形成了各种不同的和弦，这些不同的和弦相互连接中产生各种不同的序进效果等等。研究这些规律，就逐渐形成一门新的学科——和声学。在音乐史上也正是在这样一个过程中逐渐进入了主调音乐时期（约自十七世纪始）。

§8 严格复调音乐和自由复调音乐、严格对位和自由对位

主调音乐盛行了，但复调音乐并未被淘汰，它的地位不但没有被主调音乐所取代，反而在主调音乐的基础上（具有明确的和声概念）有了新的发展。约在十八世纪达到了复调音乐的新的高潮，巴赫（1685—1750）堪称当时的代表人物。另外，复调音乐的各种手法也常常被应用在主调音乐的各种体裁、形式的作品中，渗透结合，使音乐创作显出更丰富多彩的局面。

根据上述不同历史时期创作的情况，一般称十五、六世纪的复调音乐为严格复调音乐，称那时的对位法为严格对位；称十八世纪以来的新的复调音乐为自由复调音乐，称这时的对位法为自由对位。

因此，所谓严格和自由的区分并不是指规则的繁难与宽松，而是全面的表示不同历史时期的不同风格。如严格复调音乐常标志着宗教的内容、声乐的体裁、应用古教会调式等，自由复调音乐则包括后来的以至迄今为止的一切广泛内容的复调作品、一切声乐器乐的体裁、应用大小调体系、具有明确的和声概念等等。

技术课教学的目的是训练写作的基本功。在这个前提下，自然不必要全面去探讨历史风格等问题，因而作为严格对位法的教学，往往只偏重研究、学习纯净的声乐体裁中旋律结合的基本规律和具体法则，而自由对位则是这些规律在更广泛的声、器乐体裁中、在各种不同形式和风格的写作中进一步体现。这个关系略略近似和声学中和声图式和织体写法的关系。

§9 关于外来文化的学习

无庸讳言，作为音乐写作手法的对位法这一技术科目原是在总结西欧的音乐写作方法当中形成的。为了发展我们自己民族的音乐艺术，我们必须学习、掌握这一门技法。但是，不同民族的音乐文化却又是具有不同的民族风格的，所以当我们把这种写作技法运用于我们自己的创作时，就跟引进国外的一些自然科学技术有不同的性质。

这个问题可以从两方面看。一是中外可以相通属于音乐艺术的基本规律的部分。这里面又包括两层意思，一层是指一些概括性的、原则性的共同的规律，如各种多声手法的表现特点，它们的技术可能性等等；第二层意思是指在具体运用中的一些共通的法则，如可动对位中和声关系应如何处理、对比声部的节奏应如何要求等等。这些方面是我们必须认真学习、熟练掌握，并且需要在创作中结合我们自己的特点来运用。

另外一方面，在这些技术科目的教学当中不可避免的要接触到许多与外国音乐的语言、风格直接联系的材料。如从所用的音阶，调式直到具有特定风格的音调，旋律……都是和我们不尽相同的。这部分内容我们在实际创作中当然很难直接吸取。与这些特点相联系的某些有关技法的具体规定或禁令(如某音必须半音上行，某音必须级进解决等等)，也必须根据我们自己民族的音阶、调式、旋律、音调的具体情况作出相应的改变和调整，才能达到为我们自己的创作服务的目的。

总之，在技术课的教学中，应该力求照顾到上述两个方面，既要求能保持这一学科本身的系统性、规律性，又能适应我们民族风格上的具体要求。这样才能在民族音乐的文化发展中，充分发挥出技术课的作用。

§10 复调手法的应用、复调乐曲

掌握了上述各种复调写作手法（这在本书上集中解决）之后，就可以在任何体裁、形式的大小作品中应用，如四重奏中用些模仿手法，歌剧中用些对比手法等等。从交响乐到儿童钢琴曲都可以找到其中有运用复调手法的成份，然而并不是任何一部作品中都一定要运用复调手法。因此复调课程中并不包括所有这些体裁、形式的写作问题。当

然，在进行技术手法教学时，也必然会接触到各式各样的作品并对它们进行较细致的分析。

另外，有些特定体裁和曲式的乐曲是必须用复调手法来写作的，如赋格（小赋格、赋格段）、卡农、创意曲、复调变奏曲以及某些前奏曲和舞曲等。这些乐曲的写法应该包括在复调音乐课程中，本书下集的全部篇幅将用来讨论这方面的问题。

第 一 篇

第一章 支 声 手 法

(一) 简 述

§1 支声手法与民间音乐

支声手法源出于并广泛流行于民间音乐中。我们的民间合唱曲、民间器乐曲、说唱和戏曲……中，存在着大量的支声现象，目前专业创作中也时有运用支声手法的范例。这些都值得我们很好的去学习和研究。

我们可以在处理民间素材时，将这种手法直接用作保持浓烈的民间色彩的有效手法。我们更应该熟悉这种即兴式、生动纯净的民间音乐语汇，用来丰富我们的音乐构思和表现方法，使音乐创作更为绚烂多采。

这里单辟一章，专门讲述这种独特的手法。

§2 支声现象中的变化与统一

绪论中我们已经了解，在支声手法中，所有声部同时表达同一音乐形象，同时演唱（奏）同一旋律的不同变体。如果所有声部都演唱（奏）完全一样的旋律，当然也是表达同一音乐形象，不过那就是齐唱或齐奏的单声手法，不在我们讨论的范围之内了。

在支声手法中，各个声部的旋律，只能是轮廓上大致相象和类似的。因此它们不但应该"时而相聚、合而为一"，而且还必须"时而支分、互为变奏"。在支分时声部间可能形成短暂的对比关系。但由于每个声部还须时时记住自己的表现作用——表现什么形象内容、变体是依据哪一个旋律，所以这种对比的关系只能是短暂的，不可能发展出另一个音乐形象，变奏出另一个对比旋律来（象在对比手法中那样）。

这短暂的对比性的分支，只能是为了更有效地促成下一步的汇合。在支声手法这种特定的表现意义上，形成了它的变化与统一。

(二) 二声部支声手法

§3 支柱音
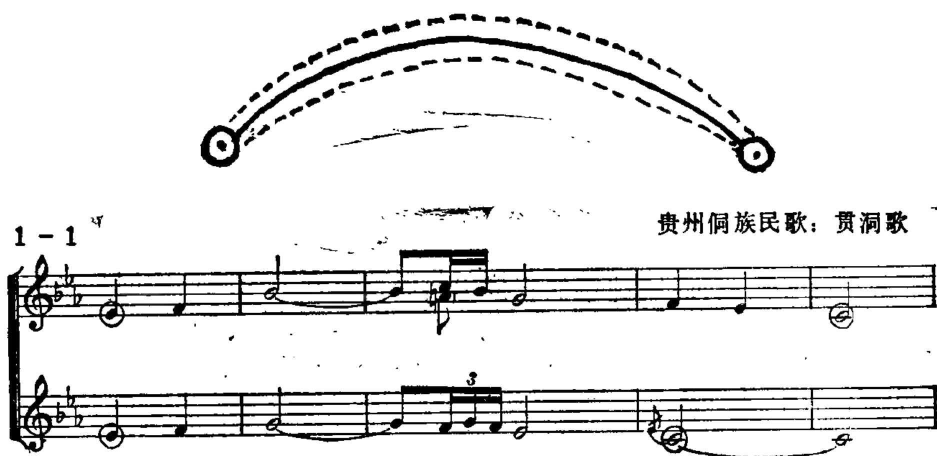
在支声二声部中，是同一旋律的两个不同变体同时出现。

"同一旋律"由两个声部时而相聚而得到保证，这些相聚的汇合点（同度或八度音程）则称为支柱音。
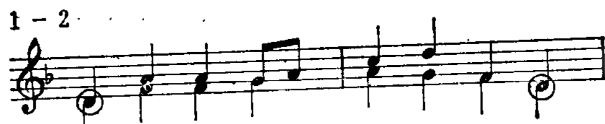
"不同变体"则由支柱音与支柱音之间各阶段较自由的变化发展而形成。

第一步需要解决的问题是，旋律中哪里应该是支柱音？下面就各方面的因素一一分别研究。

（1）从音高这方面的因素来看，一般说来，旋律或旋律片段的最低点常常适于作为支柱音，尤其是那种自低音开始、最后又回低音的旋律。因为这样，不论在上面或下面配置另一个声部，都容易保持（甚至加强）原旋律的波浪形的轮廓：（下面图例中有圆圈的为支柱音）
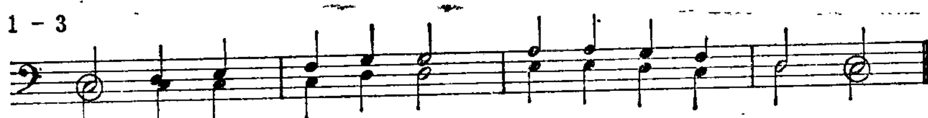


又如根据民歌《嘎达梅林》可作如下配置：
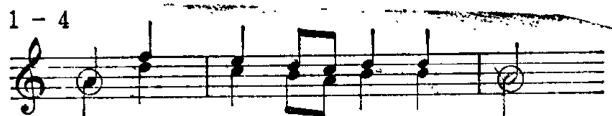


绪论中例0—2也是类似情况。再举两个外来的谱例。

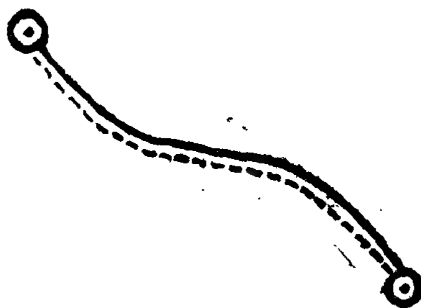
下面是欧洲古代的"平行调"：



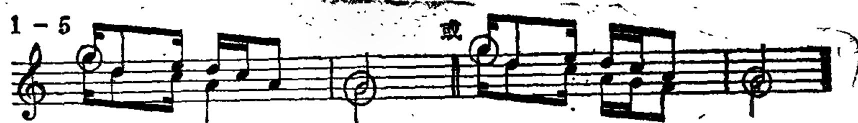
下面是俄罗斯民歌《高山》：



但是在我国的民歌中，也常遇到自上降下的旋律。这时，其中的最高点也很适于作为支柱音，形成这样两条类似的旋律线：



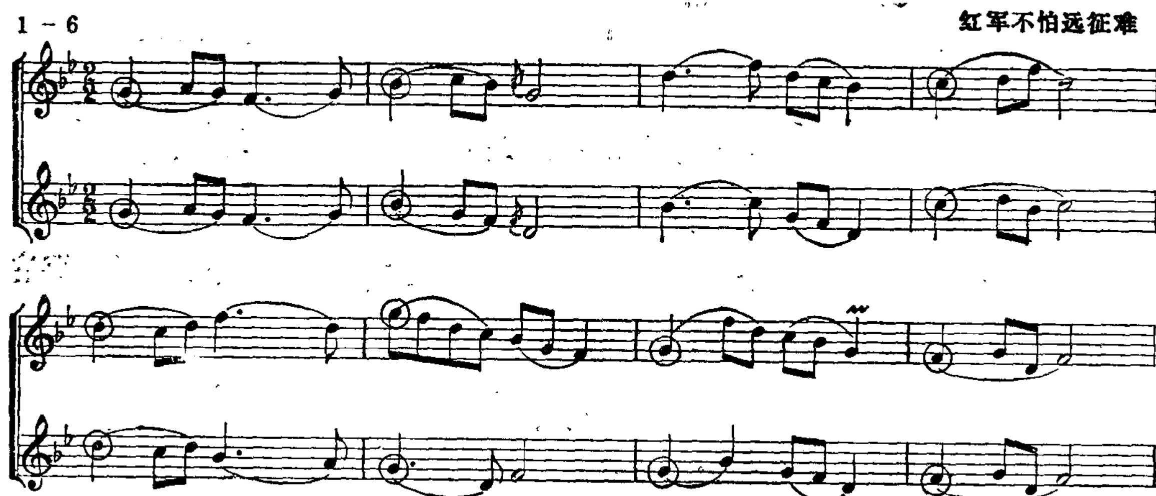
如山西民歌《绣荷包》：
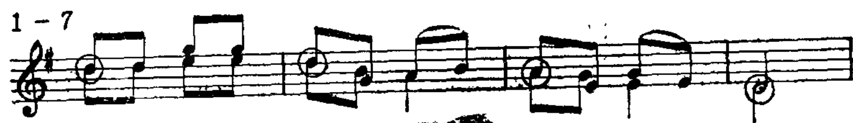


不过如果仔细研究起来，则会发现，上例之所以用g来作支柱音，恐怕主要的并非由于它是最高点，而是因为它处于开始的重要节拍地位。

支柱音以外的地方，可由旋律的变奏产生各种和音，但也可以维持短暂的平行汇合。

（2）从节奏方面来看，一般在小节的强拍上常常是支柱音。这样可以加强两行旋律总的律动的一致。

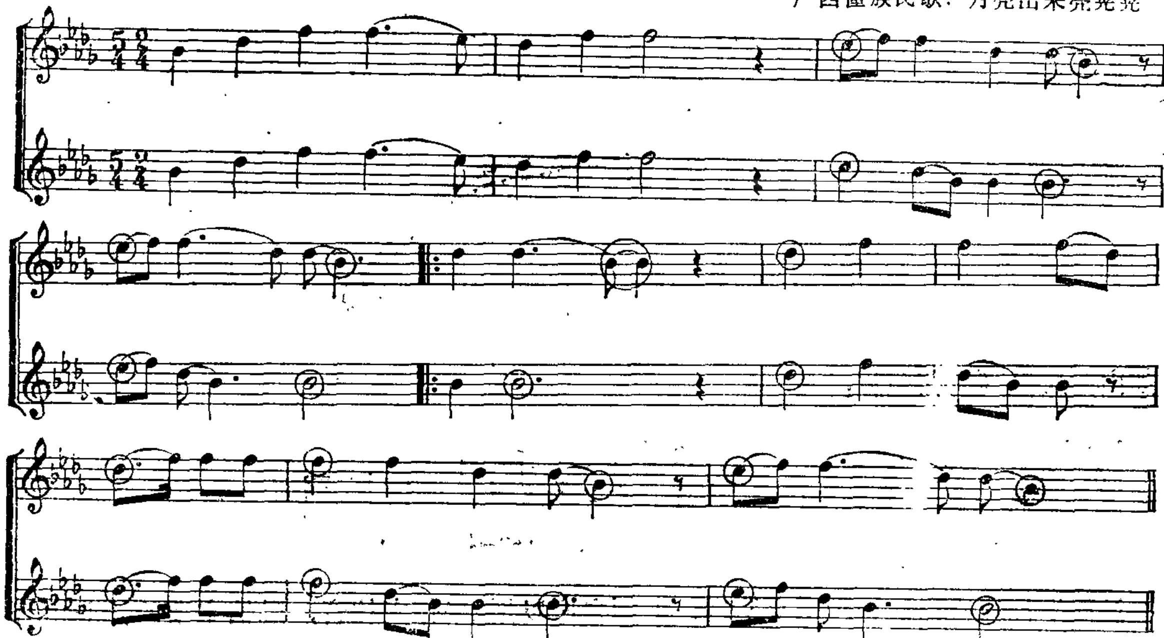


又如陕北民歌《天心顺》可这样配置：



（3）从乐曲的结构上看，起、迄、句逗、终止、半终止等处常是支柱音：

1－8

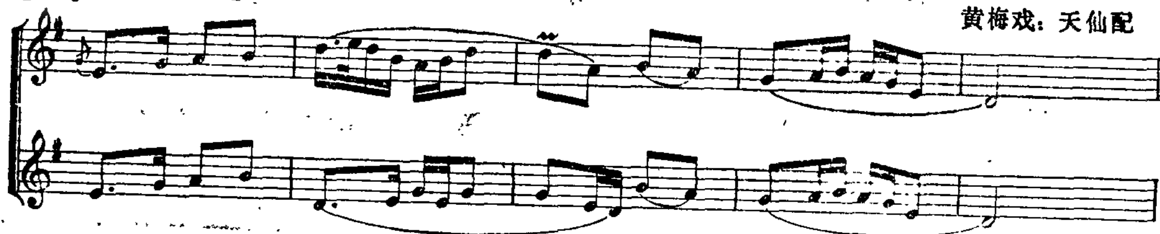


上例每句的句尾处，上声部都推迟片刻才进入支柱音，这是支声手法中常有的现象，可参看本章例1—1。

（4）从调式、调性上看，重要的音——主音、属音、下属音，常适于用作支柱音。可以参考以上各例。

（5）在声乐作品中，从歌词上看，重要的字——实字、重音处，常常是支柱音，而其他——拖腔、虚字处，往往自由变化：

1－9



需要说明，以上是分别就某一个单方面的因素来看时要考虑的因素。写作时决定以哪个音作支柱音，则必须根据具体的旋律，全面考虑。因为上述各个因素是综合发生效应的，不可孤立的就某一点来决定。

§4　音高上的变化

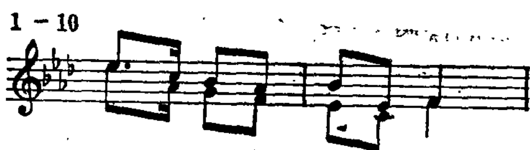
支柱音决定了，相应也就明确了支柱音和下一个支柱音之间是可以自由变奏的部分。那么，应该怎样变奏呢？一行旋律在进行中，另一声部只可能与它发生反向、斜向、同向三种声部进行的关系。这三种关系对支声手法来说，发生的效果也不一样：

（1）反向进行——连续的反向进行使两行旋律的轮廓相反，最易形成明显的对比，因此作为支声手法来说效果较差。
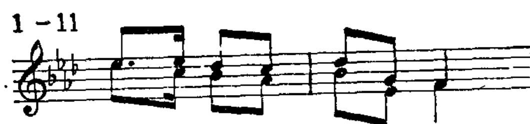
（2）斜向进行——斜向进行如与同向进行交互运用，尚能保持两行旋律的轮廓大

致相似。

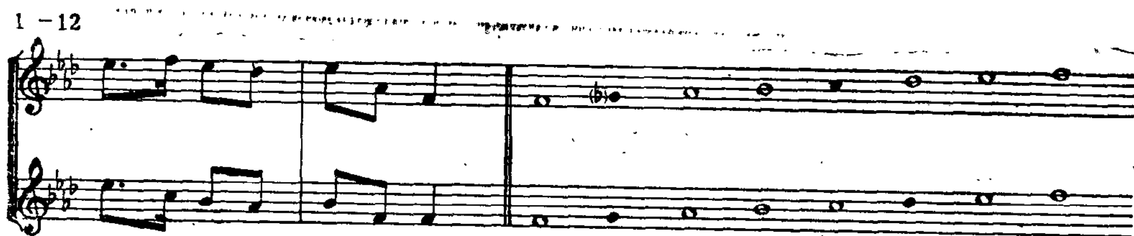
（3）同向进行——同向进行常能使两行旋律的轮廓相近类似。尤其是自支柱音出发和返回支柱音的同向进行，更是支声手法中典型的进行。如根据陕北民歌《刘志丹》可作如下编配：



平行进行实际上也是同向进行中的一种。由於平行所依据音程的不同，效果也颇不一样。其中，平行同度和平行八度不宜过多的连续使用，除非是有意识的在某一片段强调两声部的统一性，将它们处理成为齐唱或齐奏。平行三度或平行六度运用时，要注意三度间音的处理，使它们能适合於旋律的风格(见前例)。如果不考虑旋律风格的因素，在象前例那样的旋律上方生硬地配上平行三度，其效果是很差的：
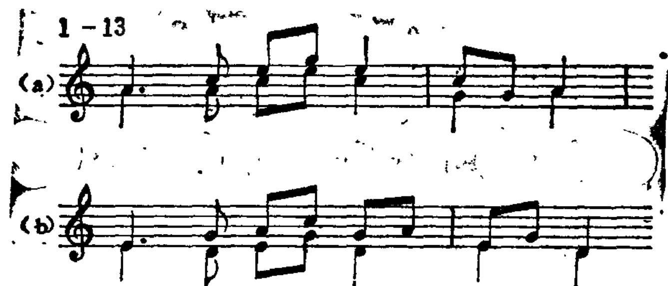


四、五度平行时，三度间音的出现有时会造成两个声部两个调式的意味，必须小心处理：
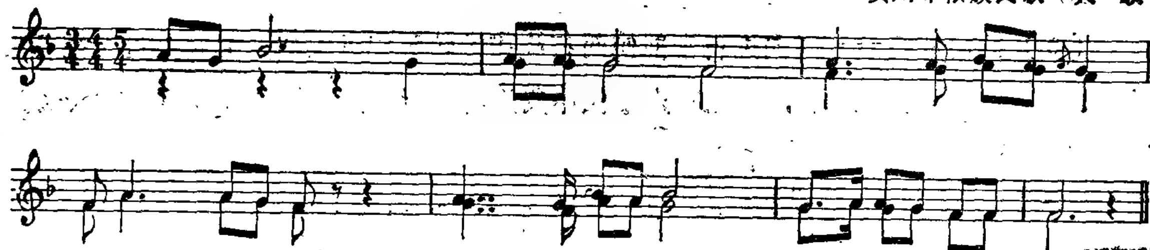


当然，如果不出现三度间音，平行三、六度和平行四、五度都会有很好的效果：

1—13 (a)
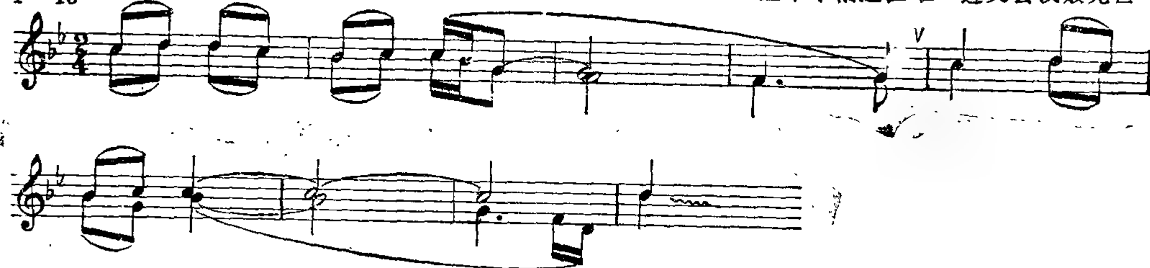


平行二、七度，在一般民间音乐和专业创作中都比较少见，但在某些少数民族的民间合唱中，二度平行却成为颇具特色的现象：

1－14 贵州布依族民歌 大歌
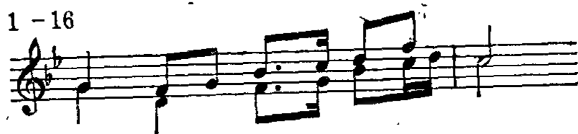


在专业创作中，有时也用它来造成鲜明的民族色彩：

1－15 红军不怕远征难·遵义会议放光芒



五声音阶式的平行进行，很容易收到良好的、自然的效果：

1－16



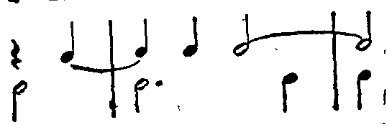
上例实际上也就是一般的同向进行。

虽然从原则上说，在支声手法中，同向和平行进行最宜应用、斜向进行次之、反向进行最差，但是在具体处理时，应该从旋律的整体来考虑。实际上各种进行都可以使用，只要各声部旋律总的轮廓一致即可，如前面各例中几乎都包括少量的反向进行。
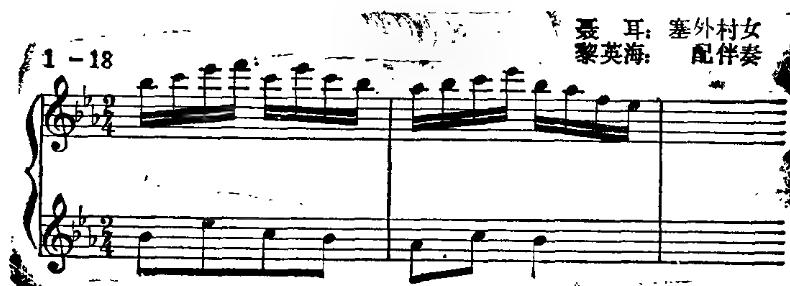
§5 节奏上的变化
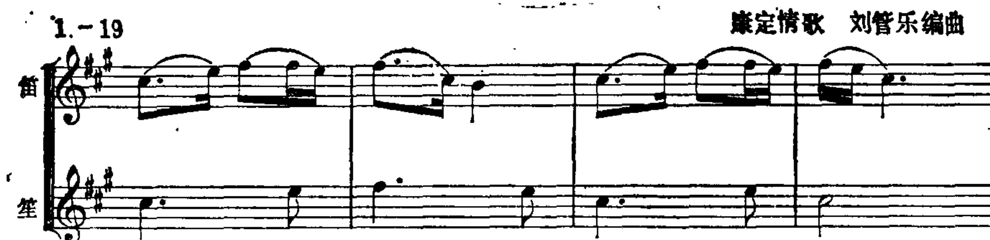
两行旋律的统一性在节奏上的体现就是两声部几乎永远是同起同落的，也就是说在小节的强拍上，有时甚至在所有的拍子上，两声部的节奏总是一致的。如下强拍上音符与切分音的对照，在支声手法中绝少遇见：

1－17
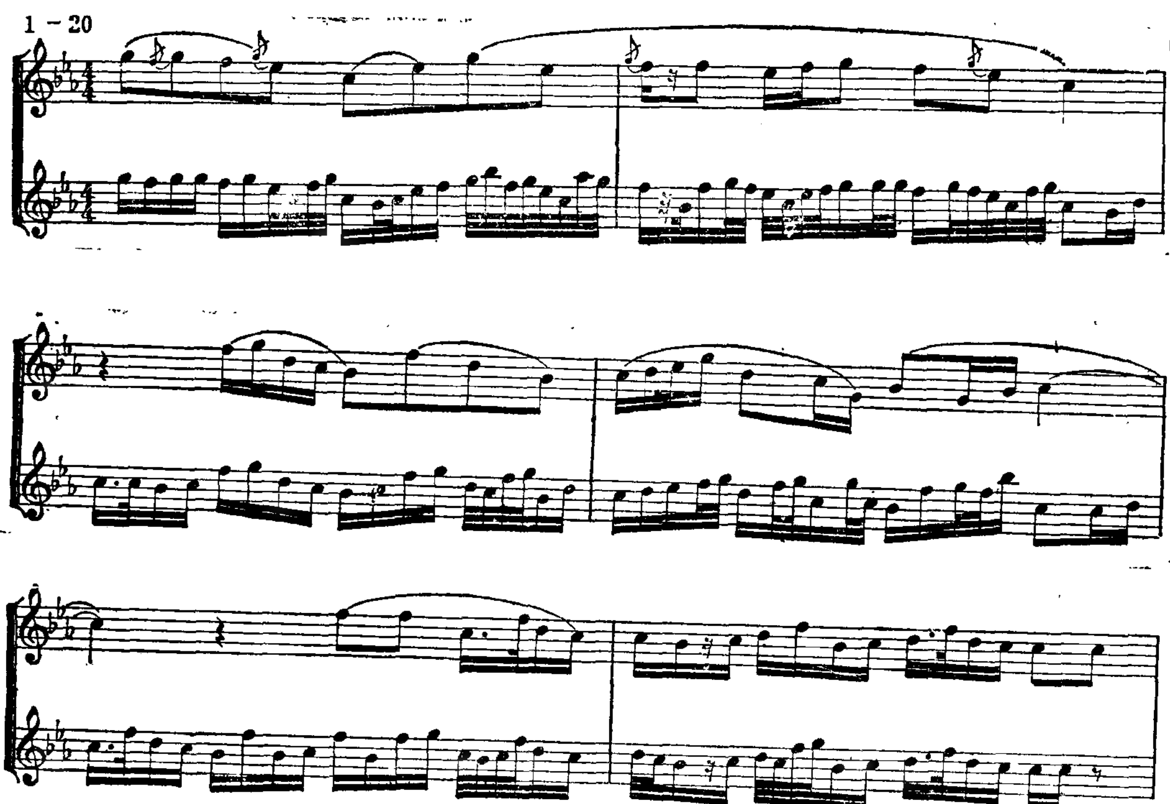


只有在弱拍或强拍的弱位上，才可能将其中某一声部用加花或简化的方式，利用节奏因素的对比，来形成旋律的变奏：
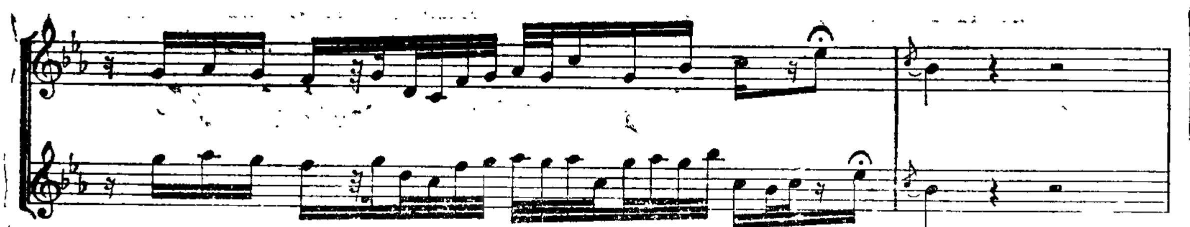




在这两个例子中，虽然音符繁简的对比很明显，但由于共同的支柱音，由于这种繁简变化主要出现在弱拍和弱位上，所以并没有出现另一个不同的旋律，只是使原来旋律更加丰厚。

节奏的变化常常由于器乐的演奏技巧而形成。名家即兴演奏的记谱中常常可以发现极为细致精美的加花支声。可参看下列梅兰芳和王少卿演出的《生死恨·织纺》一场的［二簧回龙］：





因此我们在写作器乐曲或为人声配置器乐支声时，可以尽量利用旋律的节奏变化，以发挥乐器的演奏技巧。至于单纯为人声写作的重唱或合唱曲中，则不宜滥用，最好多用旋律的音高变化，如前一节所述。
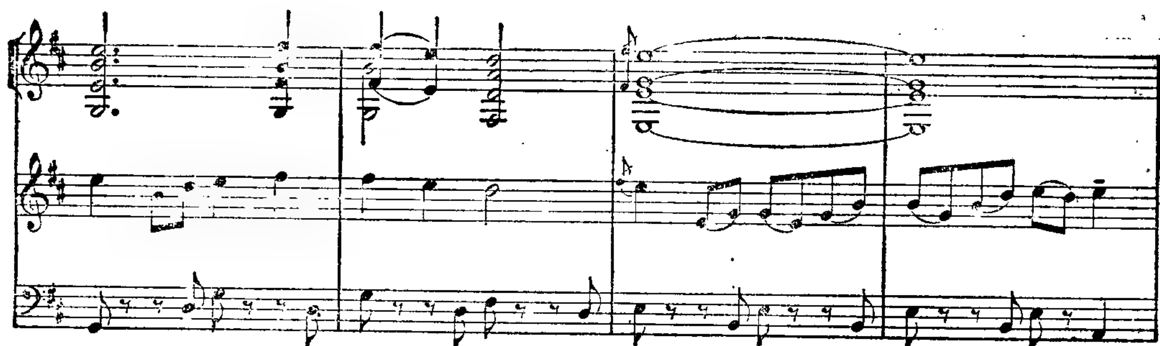
§6　和声特性

支声手法在根本的构思上，注意的重点只是旋律的变奏，并不考虑和声的问题。比如戏曲、民间器乐曲或民间合唱演出中，每个声部都根据已知的旋律，各做不同的变化，根本不会想到与其它声部构成什么样的和弦，形成怎样的序进。我们用支声手法来进行创作时，基于同样的思考、也很难顾到两个声部的和声关系。它们之间什么样的和音都可能产生，一切二、七、九等度数的不协和音程都不必按和声学中不协和和弦或和弦外音的规则去解决。

但这并不是说与和声学的规律从根本上背道而驰，因其基本原则仍是有共通之处的。比如，协和与不协和交替展开与解决'这样一条原则在专业和声中的体现是由协和的三度叠置的和弦进入不协和和弦或不协和的和弦外音，然后再解决到三度叠置的和弦；而在支声手法中，却是由协和的同度叠置的支柱音进入其它和音，终于还要解决到下一个同度的支柱音上。

以上是问题的一面。另一方面，如果在专业创作中结合其他手法一起应用支声手法时，则必须考虑旋律变奏支分产生的音程属于哪一和弦、前后形成什么样的和声序进等等，总之，必须纳入总的和声规范之中：

1－21　　　　舞剧　红色娘子军



§7　完整乐曲的举例
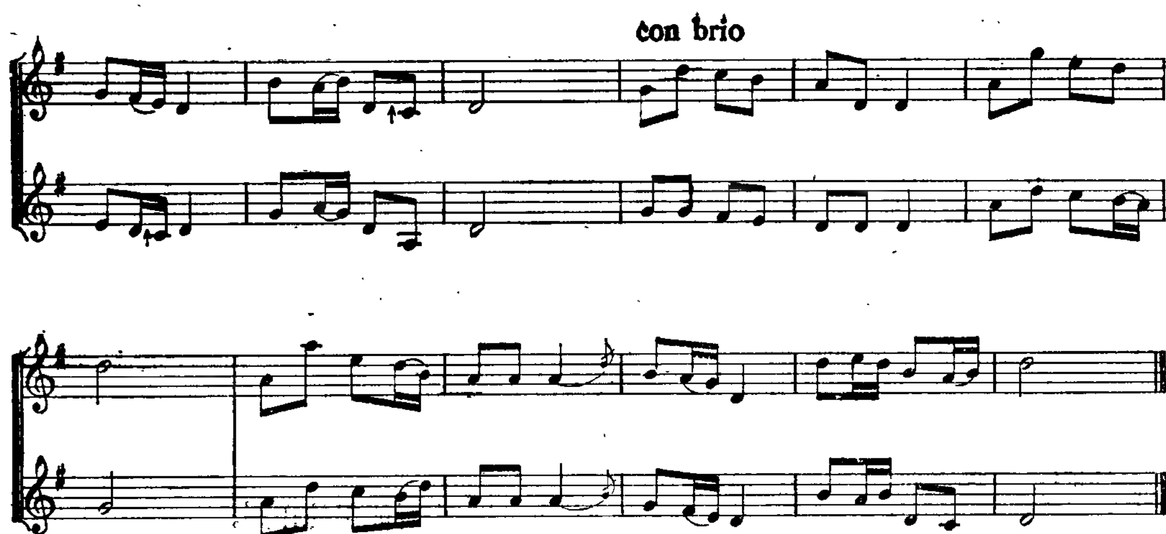
通过两首完整的作品的分析，看支声手法在创作中所能起的作用。

下面是一首根据民歌写作的谱例：

1－22　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　山西左权民歌：土地还家

Andante

più mosso



原民歌分四段，各段旋律是同样的，歌词内容却是一层一层的深入展开，使歌曲表达的振奋心情，逐步逐步提高。在这种情况下，既要保持旋律的基本面貌，又要表达情绪的增长，用各种不同的支声变化来处理，是最合适不过了。

第一段完全是原民歌的单旋律，只不过用量的添加（上声部从第三句加入齐唱），使声势有了初步的增强。

第二段在旋律的下方开始了支分，使旋律得到音响上的充实与丰厚。

第三段为了使音乐进一步活跃起来，不仅速度加快（Più mosso)，而且改为在上方配置支声声部，使旋律得到一次新鲜的、情绪高昂的变体陈述。

第四段情绪达到了最高潮，速度再次加快，为了保持热烈的气势，支声声部始终在明亮的高音区，并随着民歌旋律的起伏，掀起一次比一次高涨的波浪，先后经过五度、七度和八度的向上跳进，达到最高点a^2音，形成高潮的顶点，最后，音乐在高音区、八度位置的终止式中结束。

下面再分析一首器乐作品《双合凤》本曲原名《下调开门》，是山东民间婚礼时吹奏的器乐曲。由民间艺人袁自文、魏永堂改编为笛子二重奏。演奏时有梆子伴奏，在每小节的强拍和次强拍上各敲击一下。演出的速度和一般民间喜庆大典的音乐一样，是越来越快的(由♩=82逐渐达到♩=132)。更由於这一旋律在两个声部上交替地作了各种华丽的支分变化，就更加突出地表现了极为欢快兴奋的情绪，形成了鲜艳热烈的民间风俗场面。

本例是根据演奏录音的记谱。全曲为同一旋律用支声手法所作的五段变奏，第一段前面有两小节引子，末段以后有一小节补充终止。为了分析时读谱方便起见，特地改变了原乐谱的排列，使每段相应的小节都互相对照，用虚线将小节线连结起来，这样，两个声部在各段中所作的不同变化，都便于清楚的比较。

双合凤（笛子二重奏）

演奏：袁子文、魏永堂
记谱：蒋 咏 荷

欢乐、活泼地 ♩= 82

〔引子〕

小笛

梆笛

1 2

〔1〕 3 4

♩= 112

〔2〕 19 20

♩= 120

〔3〕 35 36

♩= 132

〔4〕 51 52

♩= 132

〔5〕 67 68

5 6 7

mf

21 22 23

mf

37 38 39

53 54 55

ff. *mf*

69 70 71

f

tr tr

8

9

tr

24

25

mf

40

41

56

57

mf

72

73

mf

mf

10 11 12

tr

mf f

26 27 28

mf

42 43 44

tr

f

58 59 60

mf

74 75 76

13 14 *f* 15

tr tr

29 *f* 30 *mf* 31

tr tr tr

45 *f* 46 *mf* 4

tr tr tr

61 62 63

tr tr tr *mp* *mf*
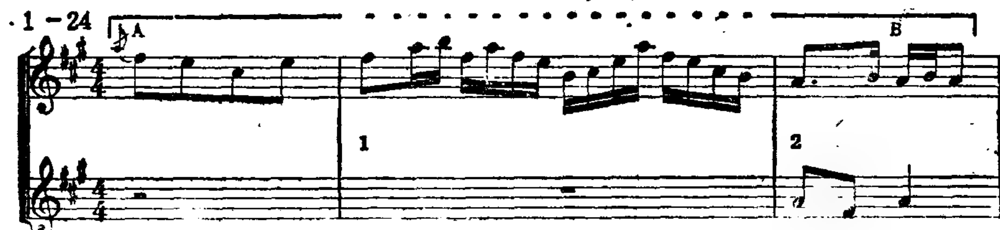
77 78 79

tr

先从结构方面来看，整个乐曲可说完全是从短短两小节引子中萌发而成，引子本身

又可以分为A、B两个小动机：

1—24



全曲八十三小节（开始和最后都是半小节），每个段落十六小节。这十六小节可以平分为“起”、“承”和“转”“合”两个部分。

第一部分

起——三小节，两小节的引子，在这里被扩充成为三个小节。

承——五小节，先出现$\bar{A}$，但它改变了趋向，不到羽音，却进入到徵音去了。然后出现了$\bar{B}$，它经过几次的进行，虽然一再落到主音宫上，但始终不曾稳定的停留在主音上。

整个第一部分占了前一半的八小节。由于是根据引子发展而来，故在第一段中，也可以把引子看作“起”，而把这八小节统统看作“承”。

第二部分

转——四小节，是展开和变化的部分，用阴性终止结在商音上。

合——四小节，两次强调$\bar{B}$，三次进入主音宫，表示应该结束了。最后一段变奏末尾还另加一小节补充终止来充当全曲的结束。

下面我们再从支声手法的运用方面来分析。

总的说，这首器乐曲充分的发挥了旋律变奏手法的特长。不仅从纵的方向看，两声部的支声变奏可说是精巧流畅、异彩交映。而且从横的方向看，这个十六小节段落的五次反复变奏也堪称绚丽多姿，变幻有致。然而，每小节的强拍和次强拍（正是梆子敲击之处）几乎一律是支柱音，而且每段相应小节的强拍和次强拍也差不多都保持了原旋律的音。这样，并不悖离原来旋律，却又使它得到了纵横两方面极大的丰富和变化，更加深入，更加形象化的表现出喜庆节日的五彩缤纷景象和热闹欢乐气氛。

下面我们再分别观察每段变奏的特色。

第一段　仍按引子♩＝82的速度，两声部在节奏上和音高上交替作简单的变奏，只在下声部第11小节引进了  这样的伴奏性音型，在15、17小节引进了  这样的装饰性音型，为后面的展开作了准备。

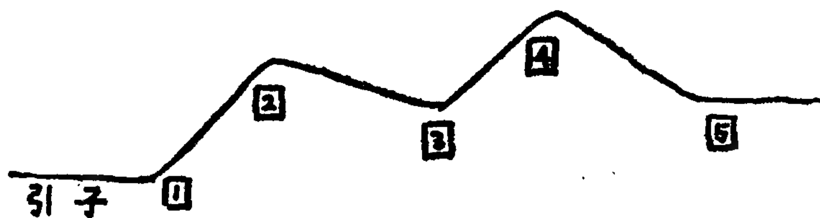
第二段　速度加快到♩=112，第19小节上声部简化了节奏，在高音区用颤音形成高昂的气势，下声部用装饰音型。第20小节这装饰性音型初次移到上声部、第21小节又回到下声部，两声部交替，形成错综复杂的热闹气氛。然后是类似齐奏的段落，直到第27小节"转"的部分才开始作较大发展。当上声部最高音用颤音来吹长音时，下声部在低音区吹伴奏音型（第27小节）。待上声部奏华丽的十六分音符时，下声部只用八分音符来点出节奏（第28、29小节）。结尾时，开始出现由两个声部一同吹奏的装饰音型，上声部用下面的装饰音，下声部用上面的装饰音，但它们都是装饰同一个音e^2（第33小节）。

第三段　速度已达到♩=120，一开始两个声部就同时应用装饰音型，而且装饰不同的音，形成了很有趣味的和弦（第35小节）。在较快的速度中，用顿音演奏（第37—41小节、44、45小节），节奏明快，紧凑热烈，甚至产生了诙谐逗趣的意味。后面我们将看到在第四、第五段中均有顿音演奏的段落。本段应用的音区较窄，仿佛暂时控制一下，为后面即将出现的高潮，预作准备。

第四段　♩=132，进入最快速度，长音与十六分音符上下交替（第51、53、54小节），音区宽广，与第二段类似，但更为高昂热烈（试将第59—62及64—66各小节与第二段相应小节比较）。

第五段　是收拢性的，变化较小，但是开始时两声部音区仍都较高，依然是很流畅华丽的。实际演奏速度有时比第四段还要快些，热烈欢快的气氛继续向前推进，直到快结束时才慢下来，另加一小节补充终止，乐曲始告完毕。

整个的听起来，可以感到音乐的情绪是逐步增长、不断上升的，这里面，速度因素所起的作用很大。但是由于节奏和音高两方面的支分变化，就使得这个直线上升总趋势中又更细致地呈现两次起伏、两次高潮（第二和第四段），如下面的图形：



支声手法在创作中的运用，当然不是以上两例所能全部概括的，但是由上面的分析，已使我们可以对它表现性能，有一个清楚的了解。

（三）三声部及更多声部中的支声手法

对三声部和更多声部的支声手法，可以从它与二声部支声手法的相同和不相同两方面情况来看。

§8　和二声部相同的方面

二声部支声手法的基本原则，依然同样可以适用于更多声部中。声部数目的增加完全可以不改变支声手法的本质，如下例是三声部的支声手法：

1－25　　李名方：少年绿化进行曲

下例虽是四部合唱，然而却先后支分成为五个声部：

1－26　　秦西炫：坦克兵和拖拉机手

下面两例是《弦索十三套·琴音板》中第一和第三段开始的几个小节，从中可以看出我国古代器乐合奏曲中的支声手法：

1－27

[1]

琴音板原始谱

胡 琴

琵 琶

弦 子

筝

[3]

琴音板原始谱

胡 琴

琵 琶

弦 子
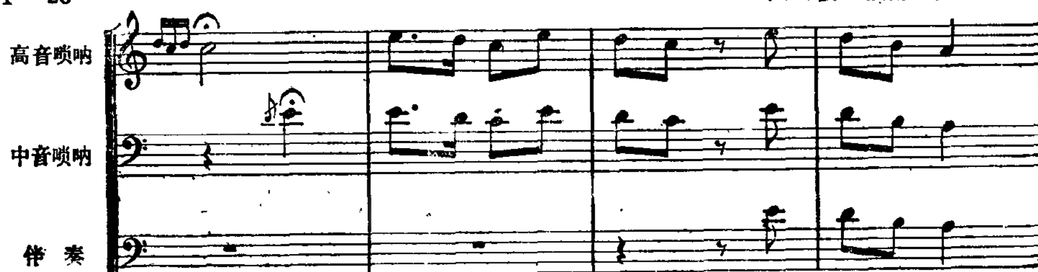
筝

通过以上各例，可以发现，这些更多的声部，和二声部时完全一样，都在演唱(奏)同一旋律的轮廓上大体一致的各种不同变体，使这一旋律更加丰厚。其中支柱音的原则、旋律的音高和节奏上变奏的原则，都和二声部没有什么不同。

§9 不同的方面
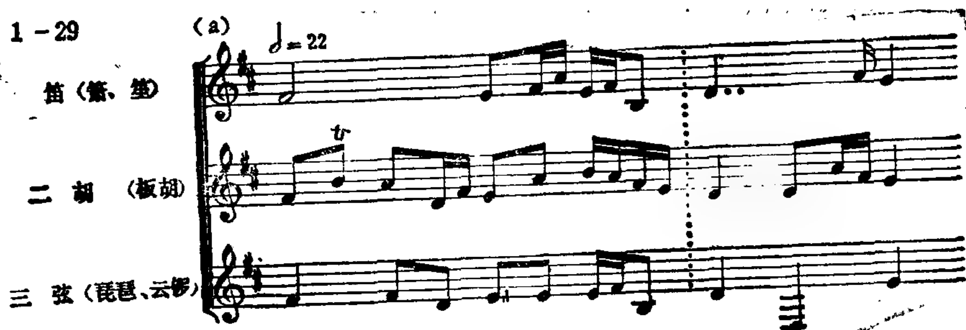
声部数目增加了，可能引起某些细节上的改变，使音乐的表情更加细腻。

首先，声部增加了，就有更多可能利用声部数目的转换以取得变化。比如，使各声部逐个地单独进入或逐个地退出，使各声部轮流领唱，甚至把一段旋律分配给不同声部交替演唱等等。换句话说，就是要善于发挥休止符的作用。即使在齐唱（奏）中，这样的转换也很有效果：
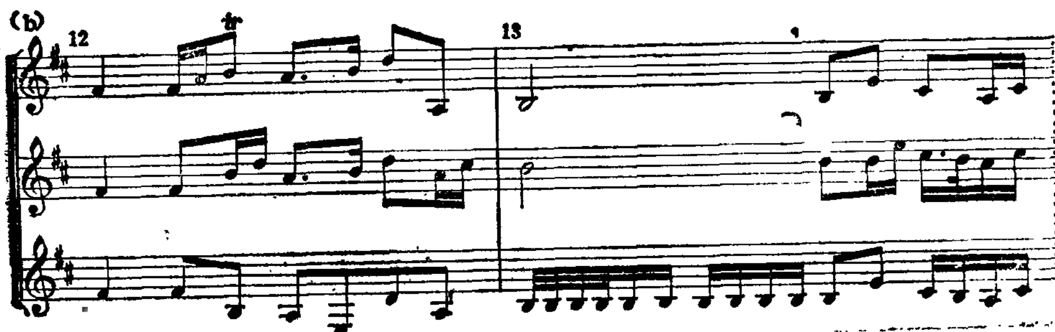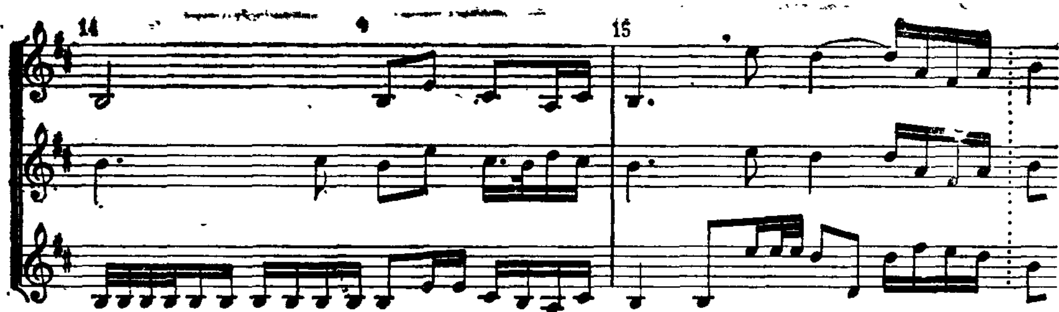


在支声的组合中采用各种不同的转换，则更富于表现力。

其次，声部数目增加了，还可以轮流利用声部的分组对照以求得变化。如在《苏、南吹打曲·青鸞舞》第三段中，起初（在第7小节时）第一声部与第三声部更相类似，这两声部联合起来与变化较多的第二声部形成对照：



不久，（第12小节时）变为由两个上声部与最低声部对照：
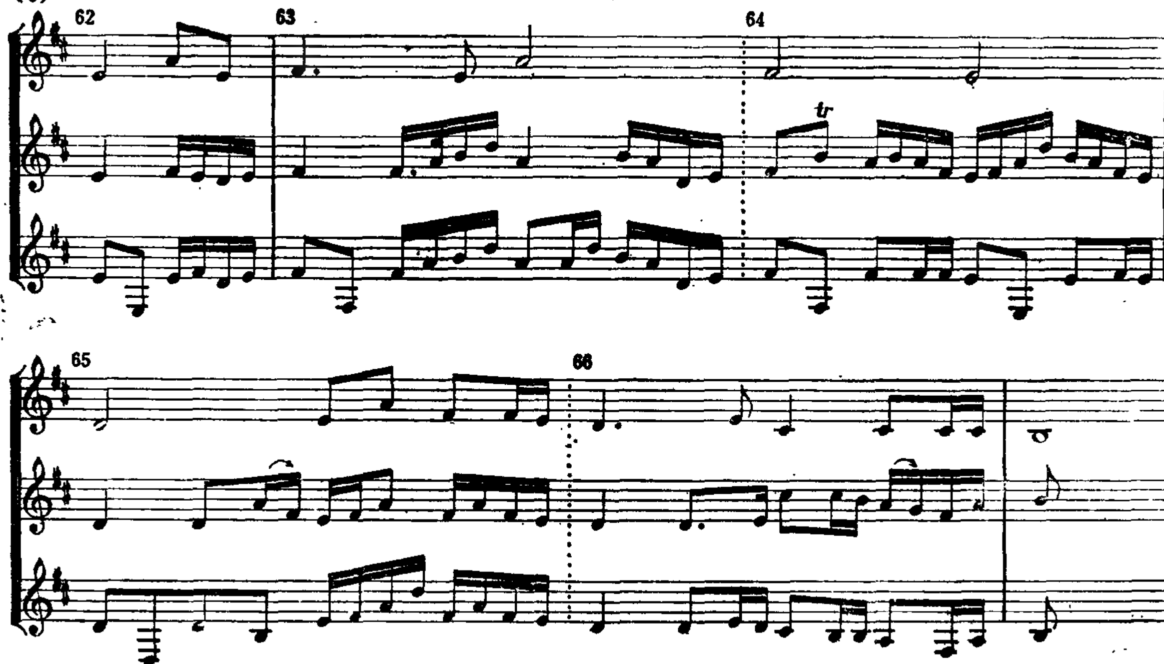




然后，（由第62小节开始），上声部吹起悠扬的长音，而两个下声部却一起作十六分音符的流畅进行：

1-29
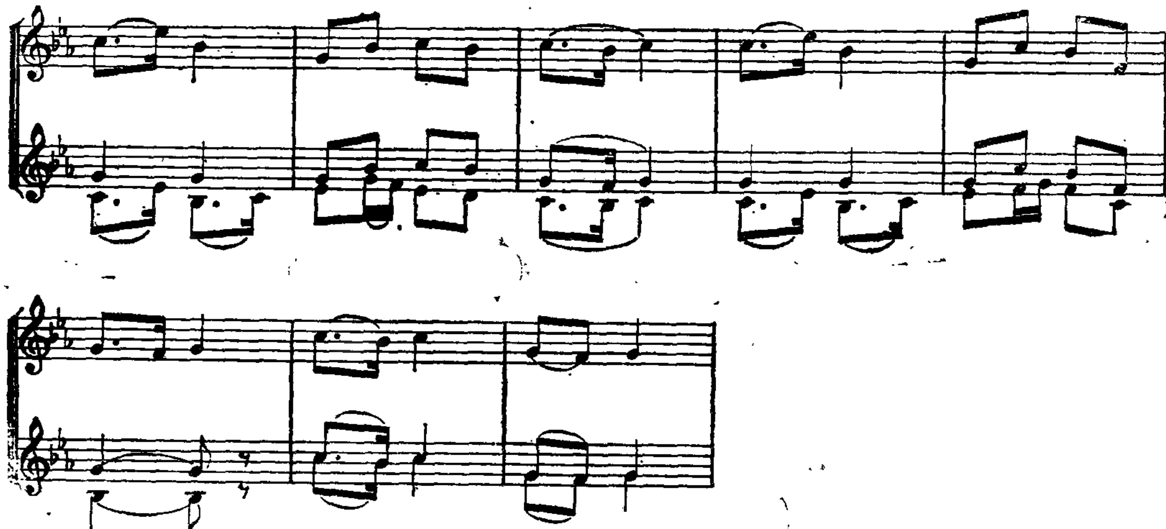
(c)



这实际上是配器法中音色配置的变化在支声音乐之中的体现。但是我们要注意，不论这些声部的关系作什么样的变化，它们仍然要为共同的支柱音所制约（在前几个例子中，每小节的强拍和次强拍都是同度或八度音程），否则就不属于支声手法范畴了。

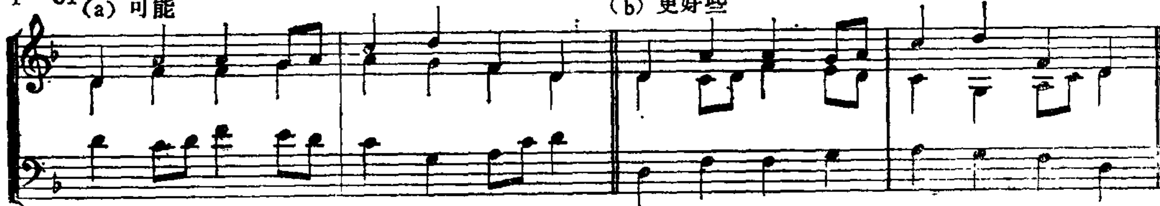
类似的现象，有时也在专业作家的创作中出现。如陈田鹤改编的民歌《采茶灯》，一会由这两个声部重复旋律，一会又让另外两个声部重复旋律。由于这种交替是很短暂的片段，更由于句首和句尾常由两个外声部重复旋律，所以并没有形成二声部和弦式陈述，而仍然具有三声部支声的效果：

1－30　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　采茶灯　陈田鹤改编



另外，由于声部增多了，如果要求它们统统作同向进行就更为困难。因此，在处理声部进行关系上常常较为自由。即使在最重要的地方（如一句的开头、结尾，由支柱音支分出去或返回支柱音等处），只要两个外声部具有良好的同向进行，内声部反向进行所产生的对比效果就可以很好地遮掩过去，如下例：

1－31 (a) 可能　　　　　　　　　　　(b) 更好些



最后，应该提一提，由于声部增多了，不仅可以产生更多变体，使旋律更加丰富，而且，在支分变化时，它们之间也常可能产生更复杂的和音，或完整的和弦，使和声音响也更加充实。

§10　完整乐曲的举例

限于篇幅，这里只提出参考曲目，供自选分析：

《弦索十三套》中的《琴音板》

古典民族器乐曲《春江花月夜》

民间器乐曲《大二番》
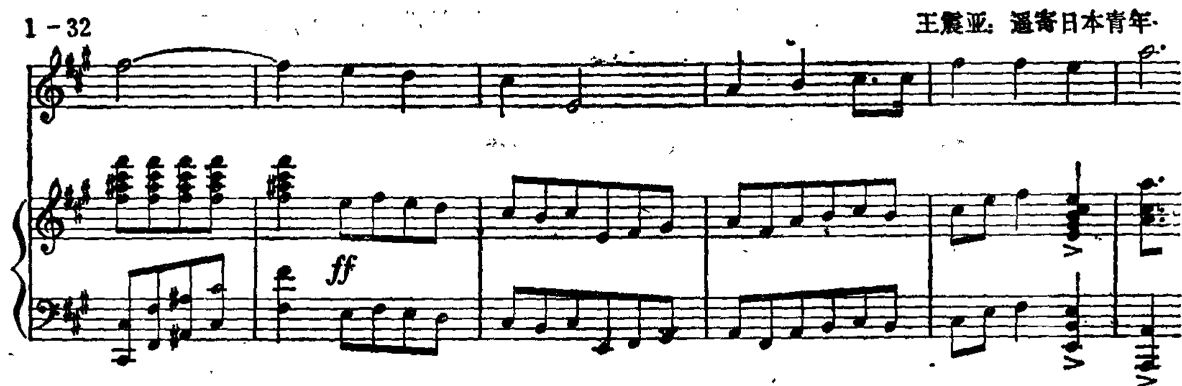
（四）支声手法的应用

§11　局部的应用

只要为了表现内容的需要，在任何作品的任何段落、部分都可以运用支声手法。

如王震亚写的《遥寄日本青年》，前后都是和声浓厚的主调式陈述手法，而在下面一句，为了强调旋律的意义，就很有效地应用了支声手法：
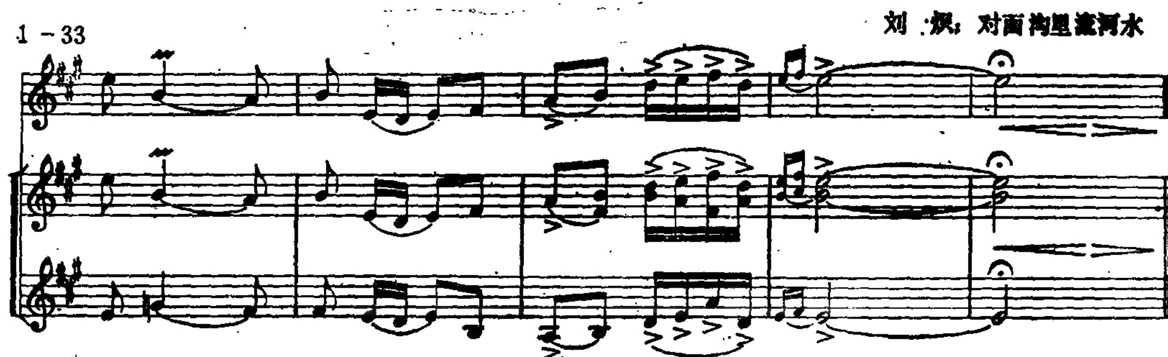
1－32 王震亚：遥寄日本青年



当然，也有相反的情况，比如在齐唱中间出现支声陈述，于是由于前后的对照，突现了这段旋律的音响与厚度。

更多见的是在专业作家的民歌改编或民间风格的作品中，尤其是结尾的时候，常用支声手法，以保持民间色彩：

1－33 刘炽：对面沟里流河水



也可能在引子中应用（如例17《塞外村女》），不一一举例。

§12　以支声手法为基础的乐曲

如果整首作品都以支声手法为基础来写作，那么以分节变奏套曲这种类型的乐曲，能最大限度地发挥支声手法的全部表现力（如前面例1—22、1—23等）。我们在教学中建议以这种类型的乐曲来进行写作技术的锻炼。

其他类型的乐曲，如戏曲、说唱、某些民歌合唱、器乐曲等，有很多也完全是用支声手法构成的。不可能全部引作谱例，学者可自己阅谱参考。

作　　业

（一）根据短小（八小节左右）旋律，如民歌、民间器乐曲的片段或自作旋律，作二、三、四声部的支声手法练习。

（二）为戏曲旋律片段配写支声伴奏。

要求：以上两种练习，偏重旋律的合（支柱音）、分（音高和节奏上的变化）等技术方面的锻练，应尽量作出多种不同的配置方法。

（三）根据分节民歌作二声部、三声部的合唱变奏套曲。

（四）用支声手法作器乐二重奏的分节变奏小曲。

要求：以上两种练习，应多从内容、构思、整曲的结构、布局、发展等方面考虑。对于（四）还须考虑乐器的演奏性能。

第　二　篇

第二章　旋　　律

（一）复调写作中的旋律

§1　复调音乐中旋律的基本特征

全面探讨有关旋律写作的各方面问题，不是本课程的任务。在本书的范围之内，只涉及复调写作中对于旋律来说具有特殊性的几个问题。

广义的说，任何旋律都可以用复调手法来处理。但是，要作到最有效地发挥复调的特殊性能，就必然从某些方面对于旋律有特殊的要求。

复调手法对旋律的基本要求是，应该使每一个声部的旋律都能使人清晰地分辨出来。因此，对于每个声部旋律的轮廓、形象以及如何使它具有与其他声部不同的特征，必须认真对待。对于复调写作中的每一个声部的旋律，都应该和主调音乐中的主旋律一样给以重视，甚至更加重视。

首先，每个声部都应该是具有富于个性的旋律线条、引人入胜的音调特性，这样才能使各个声部旗鼓相当，比美争艳而又互相支衬，形成复调的格局。如果其中某一声部的旋律平淡一般，那么，当它和更富特征的其他声部对照时，势必被掩盖而退居次要的伴奏地位，这就不成其为复调的性质了。

第二，要使每个声部旋律都能清晰地分辨出来，对于各声部的节奏处理就更不能忽视，各声部的节奏都要有自己的明显的特点。如果各个声部在节奏上单一化，甚至同起同落，那么，即使在音高方面有变化，各声部旋律也还是会缺乏鲜明的个性特点，也就不成其为复调手法了。
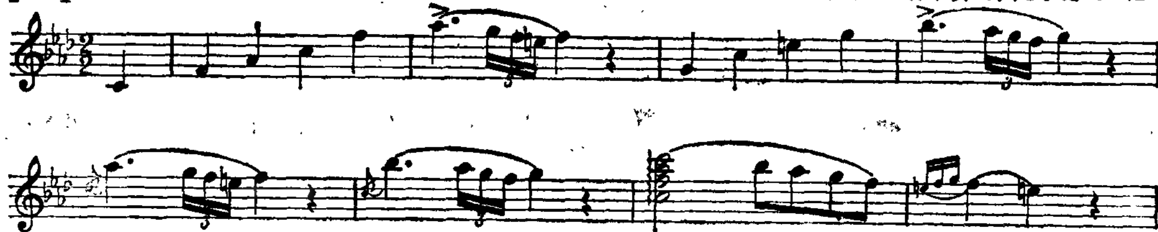
此外，传统的复调音乐作品在曲式结构方面也有某些颇异于主调音乐的特点。它们一般不将音乐作平均的、方整性的划分（如作2、4、8、16……小节的划分），而是相反，具有延绵不断的非方整性的结构特点。这也影响到复调音乐的旋律，而有异于主调音乐的特殊要求。下面我们分别从几个方面进一步说明。

§2　节奏方面的特征
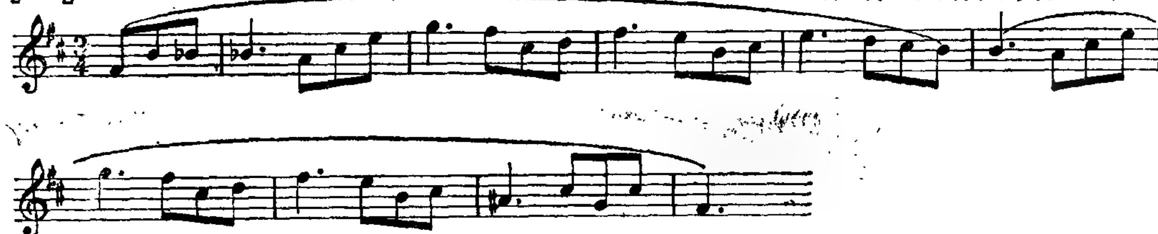
我们首先从节奏方面来研究并和主调音乐旋律比较。

主调音乐中只有一个主旋律、音乐的韵律和节奏全在这个主旋律中体现。因此，它在节奏上可以、而且常常需要把每个强拍都占满，并予以强调。如：

2－1　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲Op.2 No.2



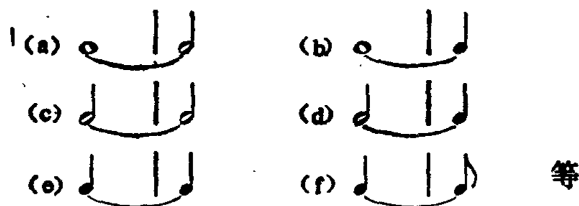
2－2　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　肖　邦：圆舞曲 Op.69 No.2



复调音乐中同时存在着几个旋律。要使这些旋律都各具特征，使人能在同等程度上听到这几个同时响着的旋律，各个声部在节拍上就需要互相错让，彼此照应，使不同声部的节奏疏密相间、刚柔相济、互相补充、映照生辉。因此，处理每个声部的节奏时，就必须考虑给其他声部留有余地，任何一个声部都不可以象主调音乐的旋律那样，在节拍上占尽优势。
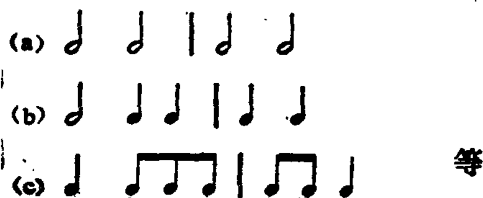
有效的办法之一是在每个旋律中不时地运用切分音或休止符，把强拍躲过去。（关于休止符的运用，因涉及句逗的问题，留待后面再谈）如：

2－3



用一连串匀称的、尤其是时值比较短促的音符进行越过小节线，也可以收到将强拍上的比较突出的节奏重音削弱或烙平的效果。如：

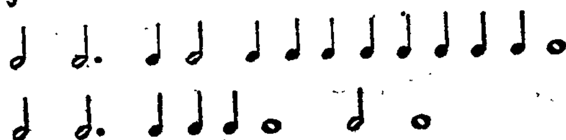
2－4



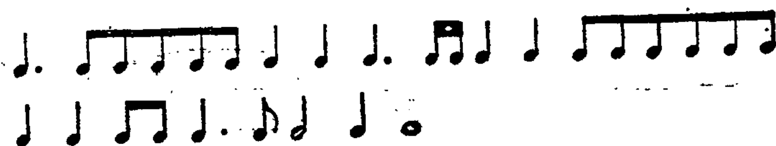
为了使各声部的节奏有可能互相补充，常常需要把各种不同时值的音符交替分布在旋律之中，如：

2－5

(a)



(b)

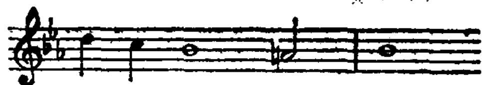


象例2—2中那样有规律的节奏循环，应避免。

在严格复调音乐的旋律中最多见的情况，是将上述这些节奏特点集中综合起来运用，如：

2－6　　帕列斯特利那：弥撒



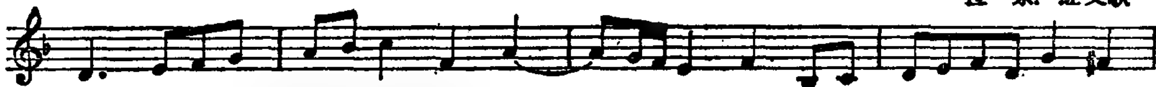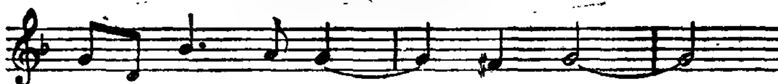


(即例2—5(a)的节奏)

2－7　　拉　索：经文歌



2－8　　拉　索：经文歌





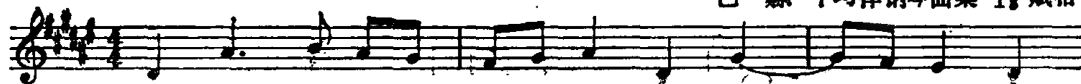
(即例2—5(b)的节奏)

在自由复调音乐中，保持着全部这些特征的旋律，也是屡见不鲜的，如：

2－9　　巴　赫：平均律钢琴曲集 I，赋格



2－10　　巴　赫：平均律钢琴曲集 I，赋格

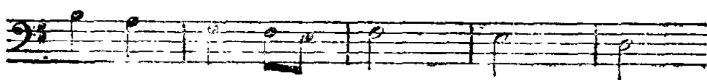


2－11



2－12





2－13



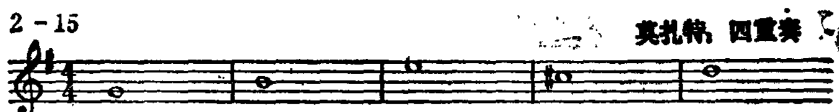
2－14



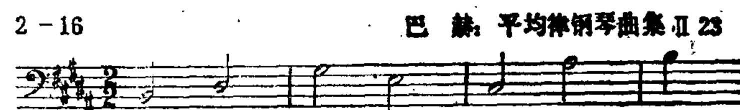
可以说，以上这些是复调音乐旋律中最重要的、也是最具有典型性的节奏类型。

但是，也有些复调音乐旋律并没有综合全部这些节奏特征，而是只集中采用某一种特征。最多见的是整个旋律完全建筑在一连串均匀、等时值的音符上，音乐的表现更多地依靠音高方面（音调，旋律线）的因素。如：

2－15



2－16



2－17



2－18



2－19



2－20 巴 赫：二部创意曲 2



2－21 巴 赫：二部创意曲 9.



或者旋律完全用切分音来构成。如：

2－22 巴 赫：二部创意曲 6



在这些情况下，要为它们配置其它对比声部，显然需要采用节奏型不同的旋律，各声部节奏上的对比势必要加强。这就不象前面所说的那种情况，即使配上同类节奏型的旋律也能得到美满的复调结合。

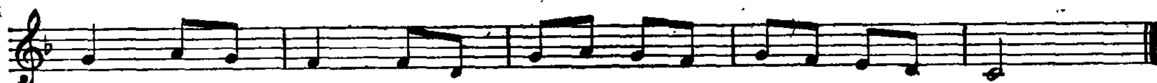
§3 结构方面的、也涉及音调方面的特征

这里也和主调音乐中的旋律作一比较。在主调音乐中，乐曲的进展由主旋律独自承担，所以它往往是篇幅较长、曲式严谨、段落分明、结构整齐的旋律，而且常常以一个动机、音型运用反复、模进等各种手法来展开。如：

2－23 东方红：陕北民歌

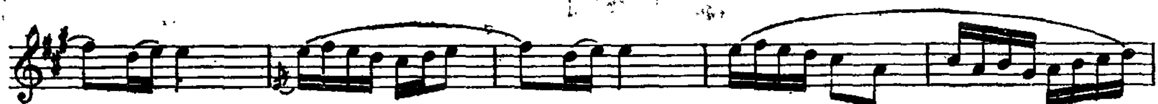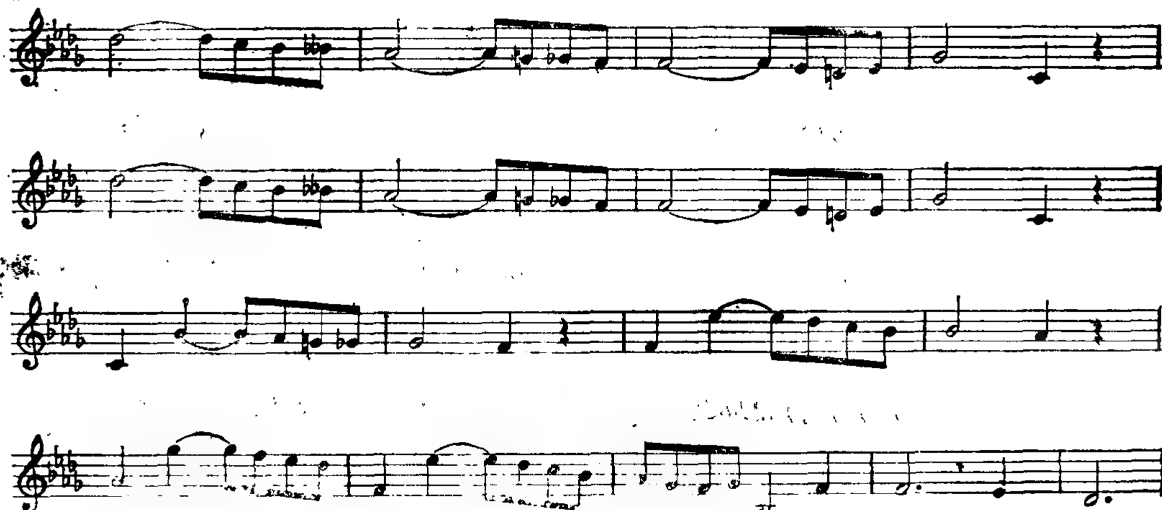






2－24 格里格：挪威舞曲
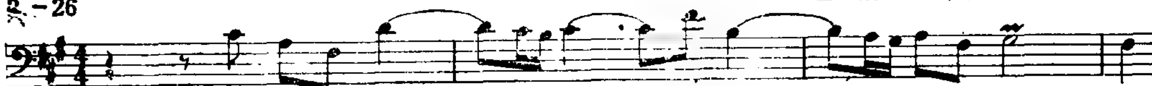






2－25 圣-桑：萨姆逊和达丽拉



复调乐曲中，往往不需要用一个声部的旋律去构成完整的曲式。因此，它常常是篇幅短小、延绵不断、贯穿展开、一气呵成的一段旋律，只要在最后可以安排一个终止（完全终止、半终止、转到属调的终止……均可）就成了。如：
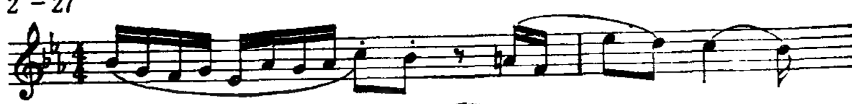
2－26 巴 赫：平均律钢琴曲集Ⅱ 14
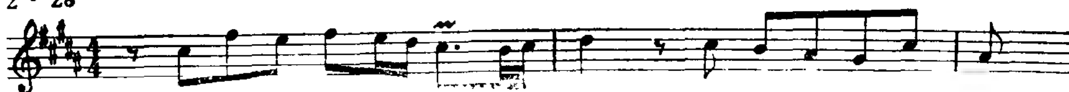


还可参看例2—6到例2—22。

旋律中间即使运用休止符、出现句逗，也往往让它藕断丝连，并不形成平均、对称或中断性的段落。如：

2－27 巴 赫：平均律钢琴曲集Ⅰ 7



2－28 巴 赫：平均律钢琴曲集Ⅰ 13
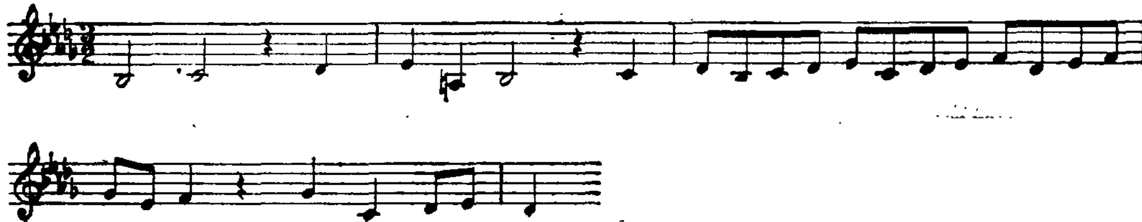


有些复调旋律常常是先"亮相"式地呈现特性突出的音调，然后逐渐转入比较平淡、一般性的进行。如：

2－29 巴 赫：平均律钢琴曲集Ⅱ 1
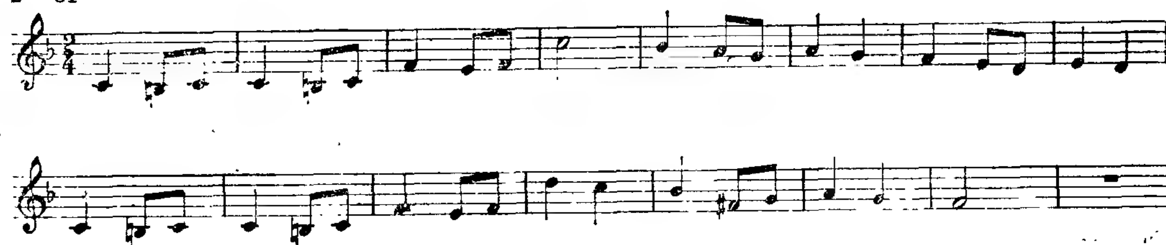


2－30 巴 赫：平均律钢琴曲集Ⅰ 22



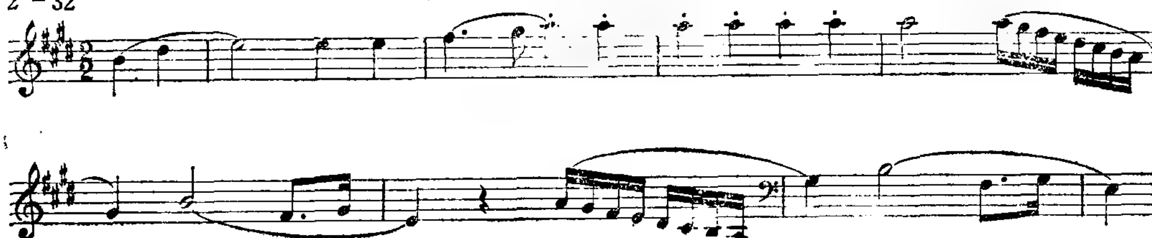
在短小的篇幅内，为了充分发挥旋律线条的表现力，不断地吸收新鲜的音调和节奏，是更有效果的，因此，反复和模进不宜多用。至于象主调音乐旋律中有时出现的，老在有限的几个音上盘旋不已（例2—31）或只在一个音上原地踏步（例2—32、2—33的情况，就更少见了：

2－31　　鲁宾斯坦：F大调旋律

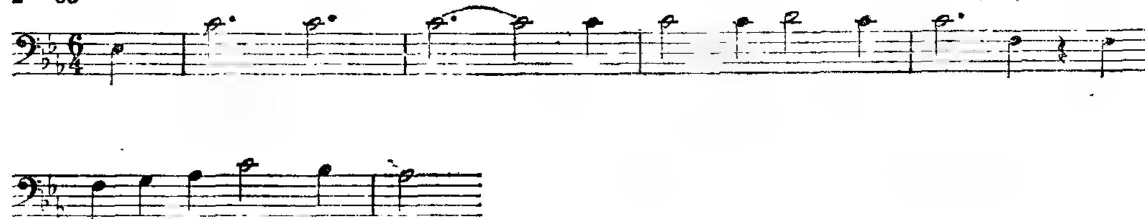


贝多芬：钢琴奏鸣曲Op.14 No.1

2－32　　贝多芬：钢琴奏鸣曲Op.14 No.1
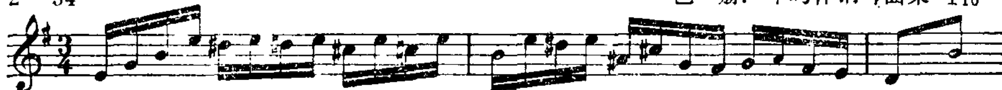


2－33　　李斯特：夜曲 No 3
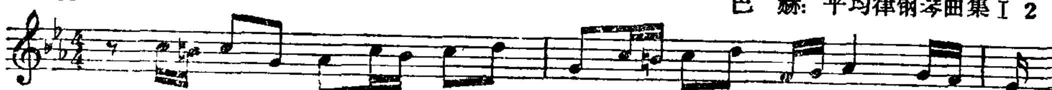


如果出现了单音的反复或音型的反复和模进，则通常还有其他的旋律音将它掩盖过去。如：

2－34　　巴　赫：平均律钢琴曲集 I 10
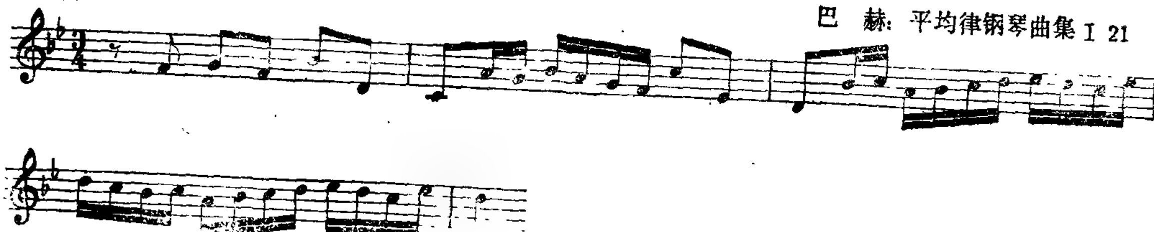


2－35　　巴　赫：平均律钢琴曲集 I 2



2－36
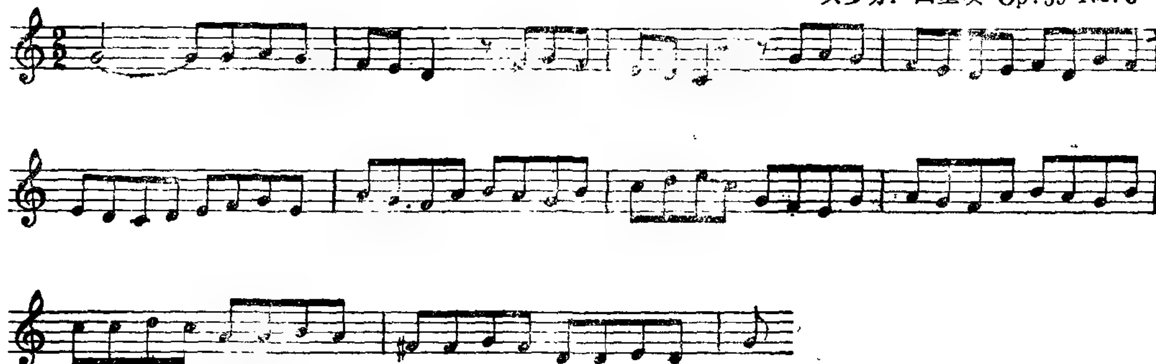
巴　赫：平均律钢琴曲集 I 21



这种反复或模进，也可能用在旋律后部、即已转入比较平淡、一般性的进行中（例2—29、2—30及上例），或者在篇幅较长的旋律中应用：

2－37

贝多芬：四重奏 Op.59 No.3



§4　其　　他

以上只是从节奏、结构和音调方面来说明复调旋律的一些特征。目前有这样初步的、概括的了解就已足够了。但是，我们应该知道，还有许多更细致、更具体的其他问题，将在以后的课程中、包括下集《复调乐曲的形式结构》中逐个进行讨论。

另一方面，前面所述复调旋律的特点，一般的说，可以认为是具有规律的性质，但既然是一般的说具有规律性质，便必然会有例外情况。我们应该理解，在实际创作中，有些在节奏上或结构上并不具有这些特征，甚至以这些特征相悖的旋律，也还是可以用作复调乐曲主题的，只不过不那么普遍吧。如：

2－38

格林卡：赋格集第六首



2－39

巴　赫：平均律钢琴曲集 II 16



至于在主调音乐的作品中应用复调手法或为一个现成的旋律配置对比声部，旋律自然更不必拘泥于这些了，下面就是一个很能说明这点的曲例：

2－40　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　穆索尔斯基：图画展览会

（二）复调课基本技术锻炼中写作旋律的要求

§5　目的和要求

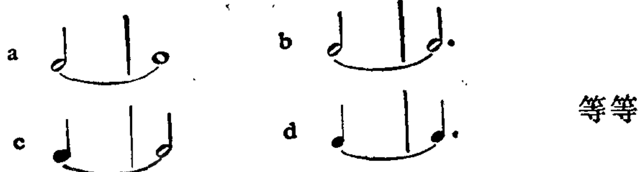
虽然在本课程进行到后面时，应该练习写作和处理各式各样的旋律，但是作为技术锻炼，我们最需要着重的，还是典型的复调音乐旋律。根据这个需要，下面提出一些旋律写作的规定，作为基本技术手法锻炼的规范。

一、节奏方面

规定只运用§3节述及的节奏类型，还要求：

（1）　用切分音时不要以时值较短的音符连到小节线后面时值较长的音符上。如：

2－41



等等

（2） 为了使旋律流畅，过于细碎的音符（如$\frac{2}{2}$拍子中的 ，$\frac{4}{4}$拍子中的 ，等）应置于后半拍，而且前后级进。

（3） 休止符要慎重运用，避免旋律中断，割裂、或形成宣叙性质。

（4） 避免节奏型的反复和不合适的模进。

二、结构方面

要符合§4节中所述的特点，为了最后可以安排和声终止式，结尾时最好采用二度或四度、五度的旋律进行，避免三度的进行。

三、音高方面，

除了§4节中提到的之外，还要求：

（1） 应该有悦耳的音调、优美的旋律线，跳进过多，易使旋律零散，尤忌连续同方向大跳；级进过多，易使旋律平淡；经常反复一个音或总在少量几个音上绕来绕去，又易使旋律单调。最好是跳进和级进适当的结合起来，并且不在一个地方停留过久。在音高关系上总要有所发展并吸收新的音进来，总的轮廓要有上升、高潮和低落，有起伏、有浪波，这样才能使旋律线条圆滑、流畅。

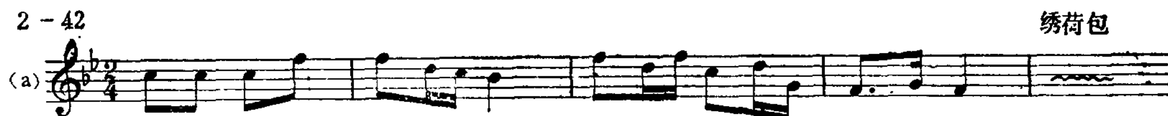
（2） 调式调性应该明确，可以采用各种音阶、调式；写五声性的民族色彩的旋律时，在风格和习惯的许可下，宜尽量应用三度间音；可以结束在主调上，也可以转到近关系调（通常是属调）上去。
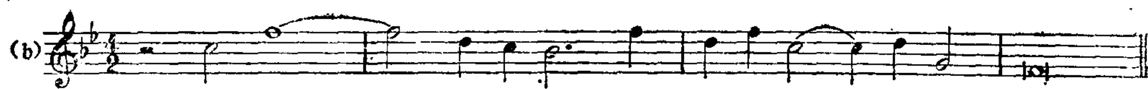
（3） 音域不要太宽，一般在八度左右，不必超过十度，偶而达到十二度就算是极限了。现在写单旋律时，就应考虑到将来可能配上几个声部的复调，如音域太宽则难于处理。要训练能在较狭窄的音域内写出优美的旋律。

§6 作法和谱例

写作时，可以采取民歌音调、或选用现成旋律进行改编，也可以完全自己创作。下面根据这样的规范，举一些谱例（其中例2—42到2—45中a是选用的现成旋律，b是根据规范改编的旋律）：

2－42





2-43
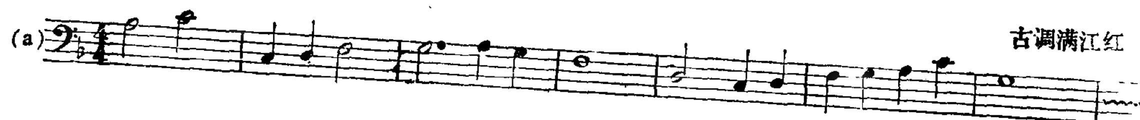




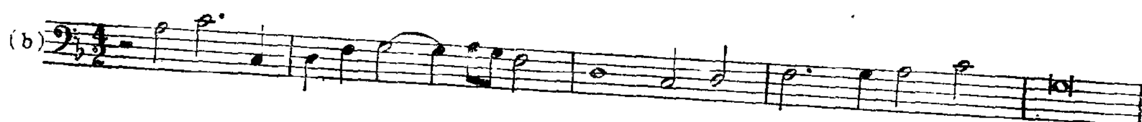
2-44
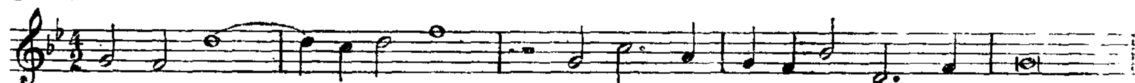




2-45

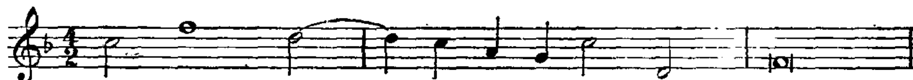




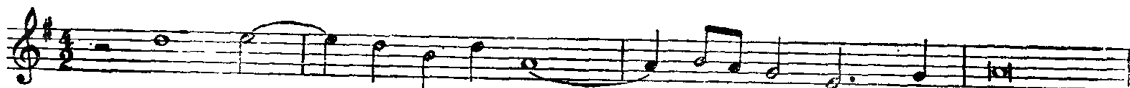
2-46
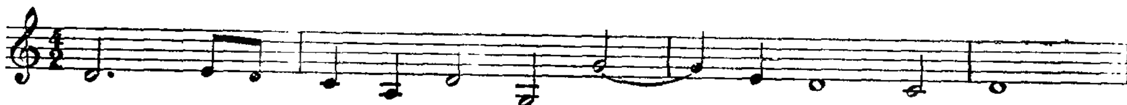


2-47



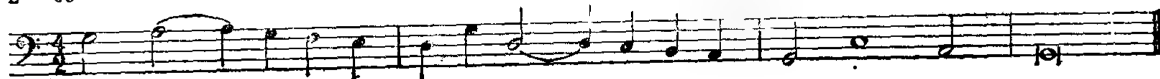
2-48



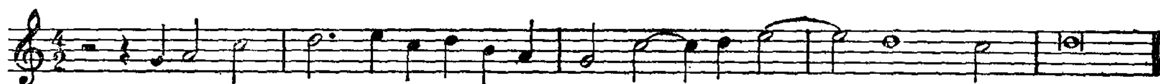
2-49



2－50



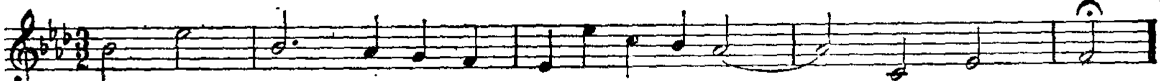
2－51



2－52
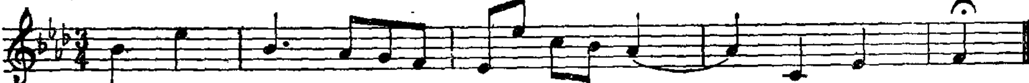


2－53



为了将基本技术锻炼的谱例和实际作品中的谱例加以区分，上面采用了严格复调音乐中常用的节拍，即以二分音符作为单位拍。这样的节拍和以四分音符为单位的节拍并无原则上的区别，如将2—53例改为下面这样，音乐本质并无改变：

2－54

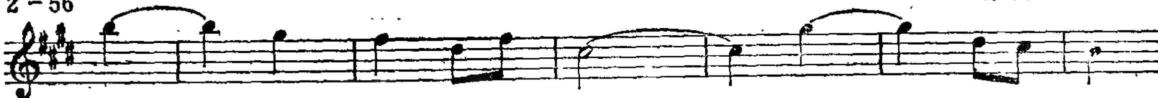


从这里我们也可以明白，不应该把基本技术锻炼看作是完全脱离实际的纯技术锻炼。在现代的作品中也常常可以看到采用这种节奏型的旋律：

2－55　　瞿希贤：全世界无产者联合起来



2－56　　京剧　红灯记



作　　业

写作基本技术锻炼的复调音乐旋律。

第　三　篇

第三章　对比二声部辅助教材

——分类对位

§1　目的与作法

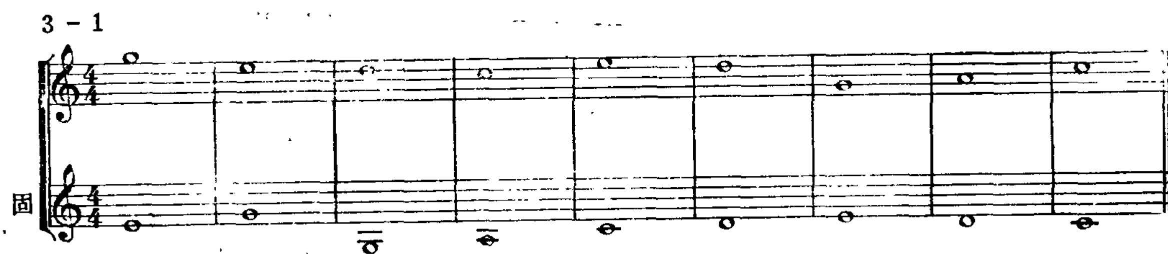
在进行对比二声部的写作以前，先作一些准备性质的练习——即根据一段等时值律动、全音符的固定旋律（可以采用民族民间音乐中的音调，这里选了古调《满江红》及陕北民歌《打南沟岔》中的音调），作各种不同方式的配置。这将对复调手法的理论与技术，得到最初步的理解与最基本的锻炼。

总的说，在对比复调技术手法中，始终需要顾及两方面的要求：一方面，两声部的结合应有良好的和声基础。另一方面，两声部旋律各自的独立性与互相对比的因素应尽可能得到加强。这两方面必须有机的、自然的结合起来。下面通过选定旋律的不同方式的配置，按照循序渐进的原则来解决各种有关的具体技术问题。

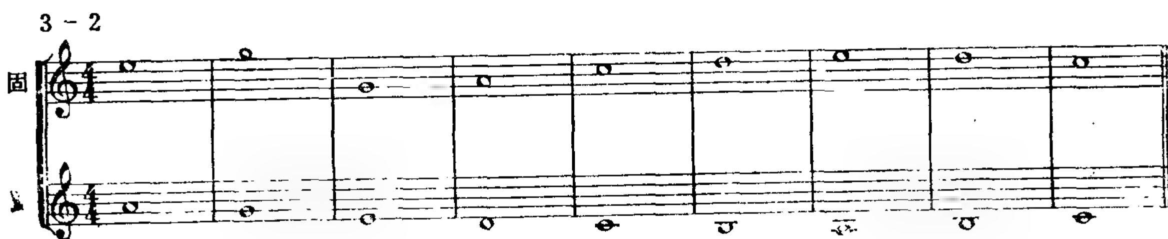
§2　第一种方式　全音符对全音符

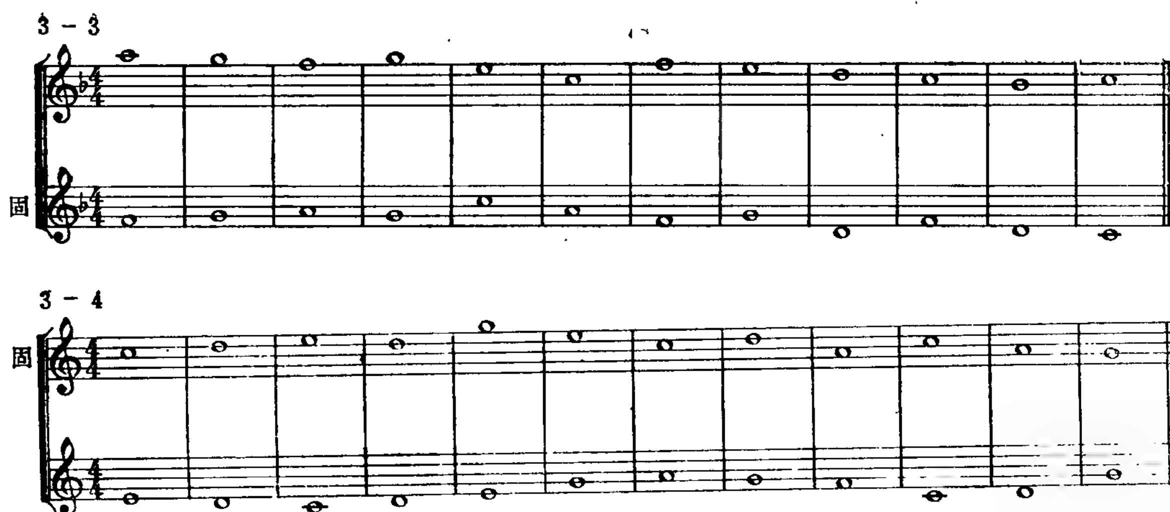
供分析的示例：

3－1



3－2





二声部结合的基础，应与和声课中的原则一致，不过，在目前我们限定只自由运用原位和第一转位的大小三和弦及第一转位的增减三和弦。在这种方式中，由于只有两个声部，节奏上一一相对，故不可能构成完整的三和弦，甚至连和弦的性质（哪一级和弦，大和弦还是小和弦）也不能完全显示出来，只能构成明确的音程。因此，我们只能通过音程来说明它们可能的性质和我们应用的范围。

大、小三度和十度可能是原位的三和弦（省略五音）或第一转位的三和弦（省略根音）。

同度、八度可能是原位三和弦（省略三音和五音）或第一转位的三和弦（省略根音和五音）。

纯五度只可能是省略三音的原位三和弦。

大、小六度只可能是第一转位的三和弦（省略五音）。

以上各种音程均可以自由采用，但象同、五（十二）、八度这样的完全协和音程不宜多用，尤忌经常连续出现以致音响空洞。

纯四度只可能是省略三音的第二转位和弦，暂不自由使用，但只要服从和声学中四六和弦的应用原则，也可以采用。

大小二、七、九度必然构成七、九和弦，暂不应用。其他如增减音程根据目前限定范围，无法作为和弦音应用，现在也不可能作为和声外音。

两个声部的对比，不可能由节奏的因素形成（因为音符时值完全相同），只好依靠旋律的音高动向来造成对比效果。
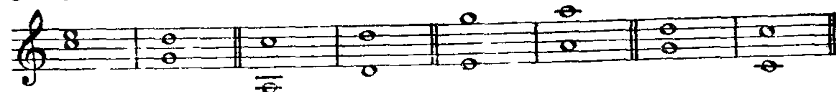
从局部的声部进行来看：

反向进行的对比因素最强，宜多用。

斜向进行虽然有对比效果，但目前的限定条件下如果某一声部同音反复，就会影响旋律的流畅，故不可能用。

同向进行会减弱对比性，以少用为佳，尤其是同向五、八度，使两声部汇合到完全协和的音程中，故禁止使用，只有在上声部作二度级进，下声部作四、五度跳进的强功能进行时，才可使用，不过，同向八度最好只用在结尾时终止式处：

3－5



在平行进行中，平行八度和同度使两声部成为同一旋律，故绝对禁止。平行五度，一方面使两声部溶成同类的旋律线，音响空洞，一方面易于产生两个调性，故也不许应用。平行三六度因使两旋律轮廓一致、减弱对比，故不宜连续过多。

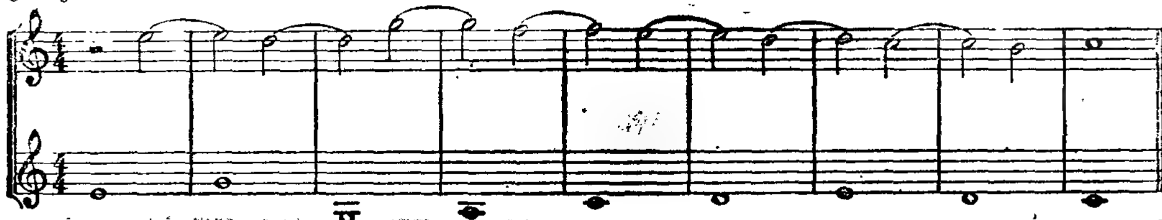
从旋律线来看，最好是从整体上设计一下，使两旋律高峰低潮互不一致，此起彼伏，造成对比。这样，即使偶有平行、同向进行穿插于其间，影响也就不会很大了。

本节开始部分的示例，可由学者根据上述原则自己进行分析。

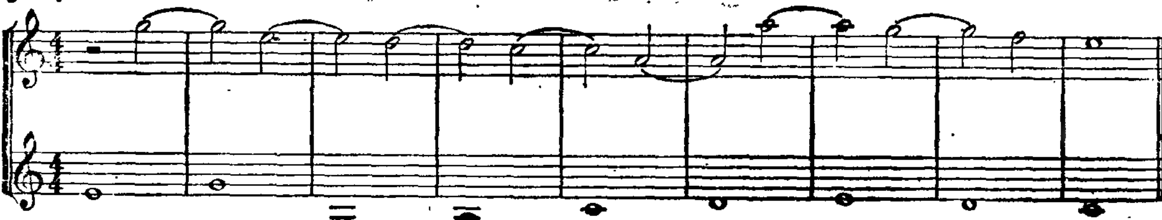
§3　第二种方式　全音符对切分音

供分析的示例：
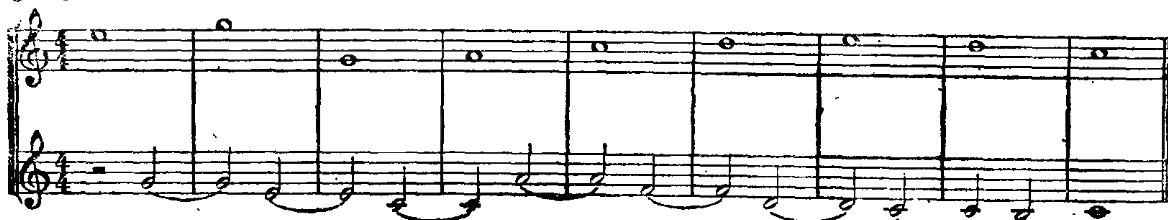
3－6
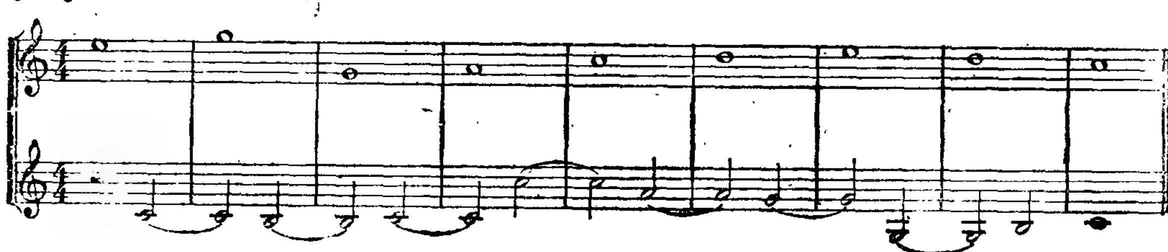


3－7

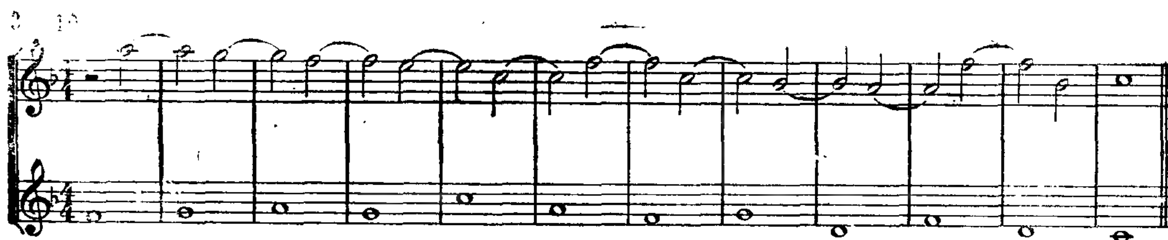


3－8

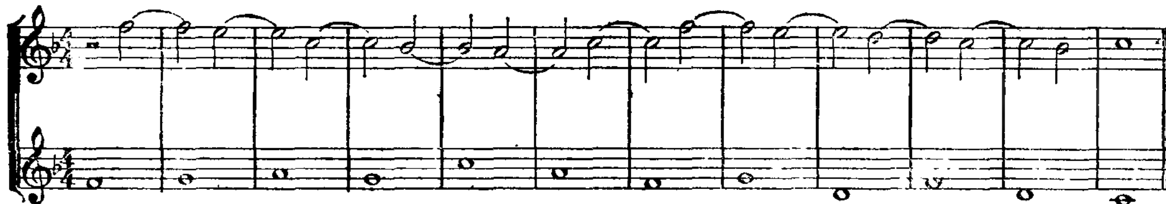


3－9

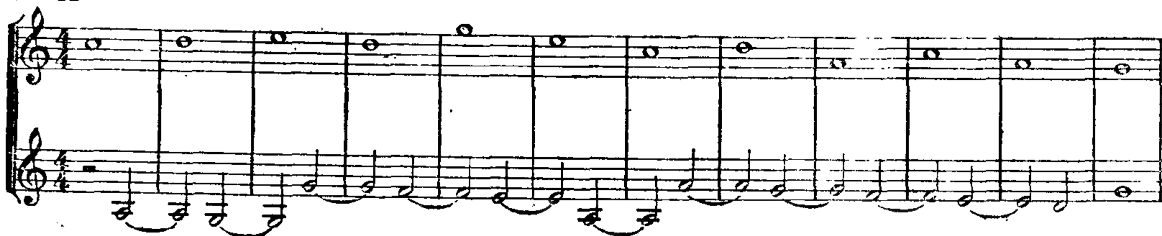




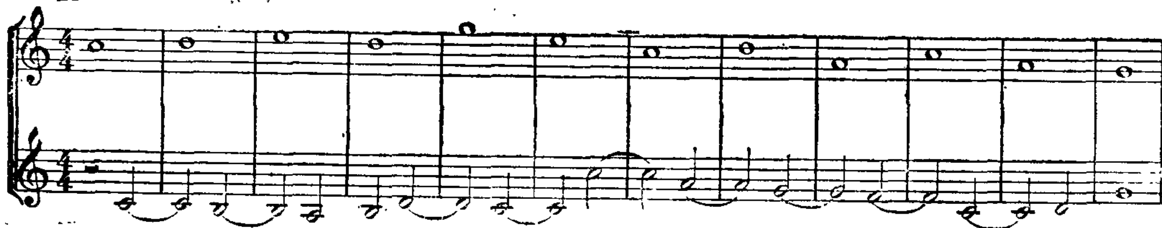
3 - 11



3 - 12



3 - 13



这种方式和第一种方式的显著不同，是两声部全部由斜向进行构成。通过这种方式的配置练习，在两声部的结合方面，集中解决切分的和弦音与延留的和弦外音运用的问题。

我们知道，固定调中的每一个音，在另一声部中都有四个不同音程的音可以配置（即上方或下方的三、六、五同度音程），至少也有三个音可以配置（如果五度是自然音列上的减五度音程）。那么，只要是固定调中前后两音所能配置的和弦中的共同音，就可以把它们连接起来形成切分音。

其他音程（二、四、七、九度音程）只可作留音来处理。注意以下规定：

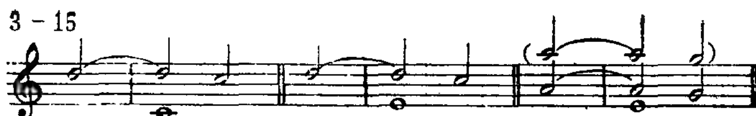
（1）留音一律下行二度级进解决——真正的二度级进，不可用三度的五声音阶级进：

3 - 14
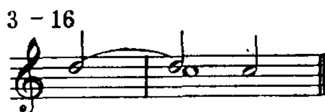


（2）在上声部配置时，可用9—8度、7—6度或4—3（11—10）度的留音：

3－15
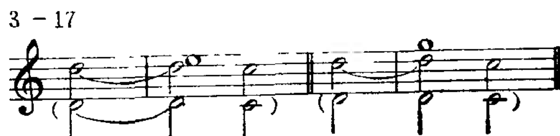


但不可用2—1度的留音：

3－16
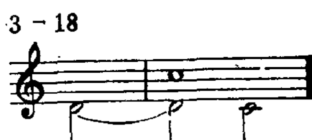


（3）在下声部配置时可用2—3（9—10）、4—5（11—12）的留音：

3－17



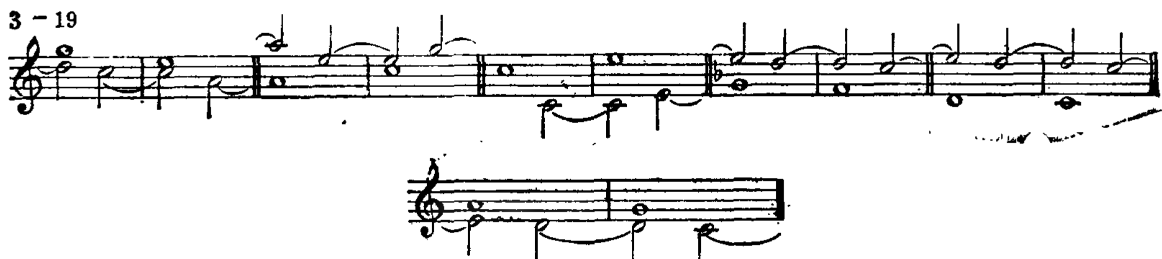
但不可用7—8的留音：

3－18
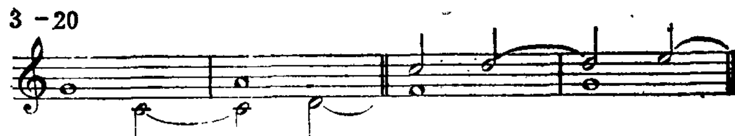


不论用切分音还是用留音，如果形成如下这样的平行五度或平行八度，都须禁止：

3－19



但如下的情况却是可以的，因为两个和弦之间的五度平行实际已被另一个和弦隔离开了：

3－20



遇到无法避免的情况时，允许切分的节奏偶尔中断（见例3—13）。

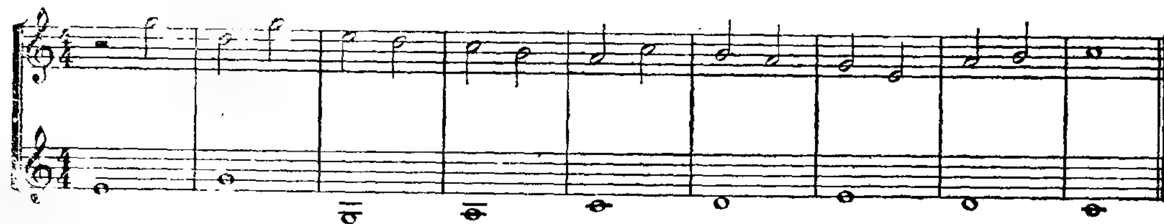
在这种方式中，对比因素的形成，除由于两声部整体的旋律线不同动向之外，还由于全部斜向的声部进行和切分音造成的节奏强弱交替而得到进一步加强。再加上这种方式两个声部开始，不同时进入，就使得两个旋律各自独立的感觉更加明显。

以上两种方式配置的练习，并不一定要求旋律具有鲜明的民族音调，因为它只是一个旋律的骨架。如果将这个骨架加以适当装饰，就完全可能具有一定的风格和特色（可见后面例3—42至3—53）。
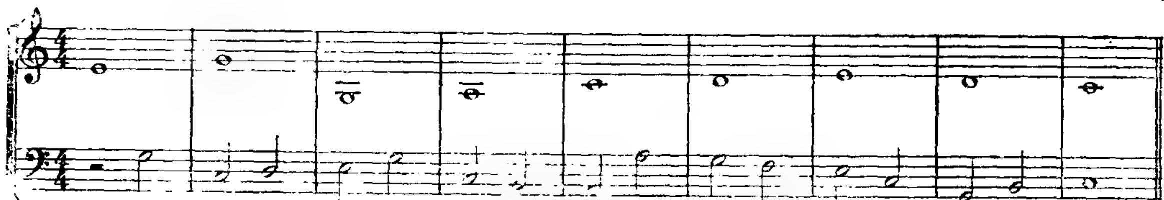
§4 第三种方式　全音符对二分音符

供分析用的示例：
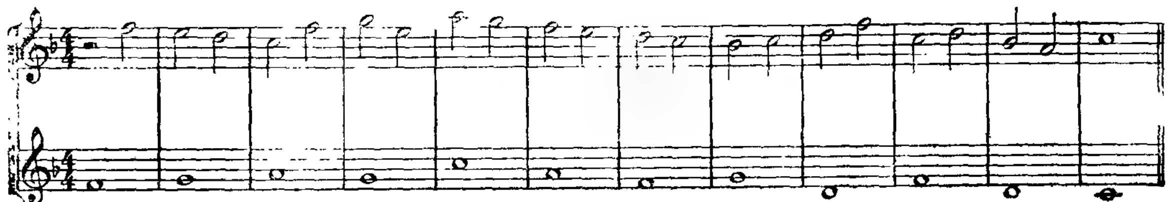
3 -21



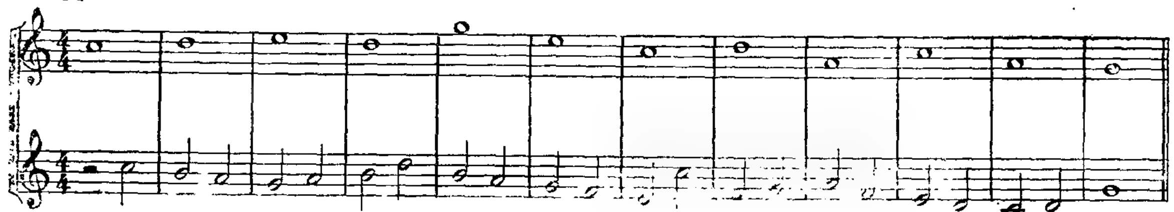
3 -22



3 -23



3 -24

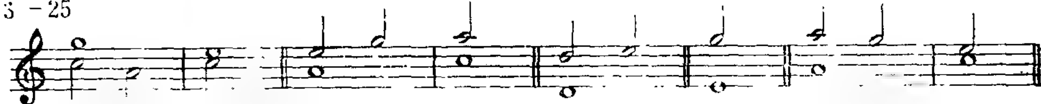


通过这种方式配置的练习，应解决弱拍(相对弱拍——次强拍)和弦外音（经过音和辅助音）的运用问题，并且集中解决两个声部由于节奏的繁简、疏密不一而形成对比的问题。

强拍上应用同、八、五、三、六度音程的和弦音，与第一种方式相同。

次强拍上亦可应用上述和弦音，但避免用得过多，以致形成旋律中过于频繁的跳进。二、四、七、九度等音程，可以作为经过音或辅助音，在次强拍上自由运用。运用原则应与和声课一致，不过，为了旋律的民族风格，允许用五声音阶的经过音和辅助音：
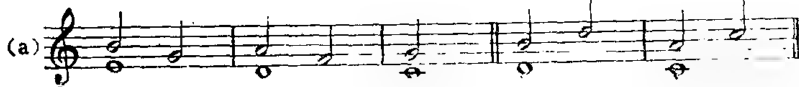
3 -25



关于同向五、八度和直接的平行五、八度的规定，仍与第一种方式相同。

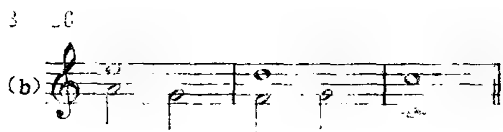
须注意目前这种配置方式可能出现间接的平行五、八度，如下的情况是不可以的：

3 -26
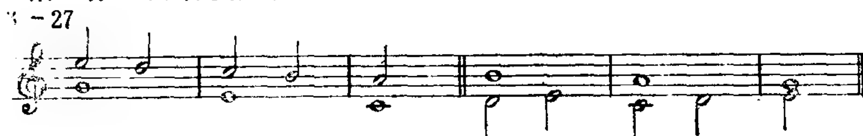


但如果这两个平行音程距离较远，被两个二分音符（一小节长度）所隔开，又能暗示出中间已经转换了不同的和弦，则是可以的：

3 -26



平行音程之产生，是由于两个相连的音程中后一音程与前一音程相同，所以关键在于处理好第二个音程。把第二个音程处理好了，就可以把平行的效果掩蔽过去。例如把它安置在弱拍上作经过音使用：

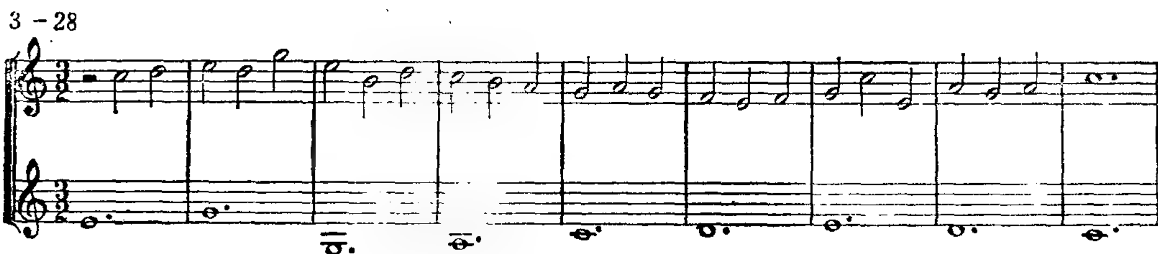
3 -27



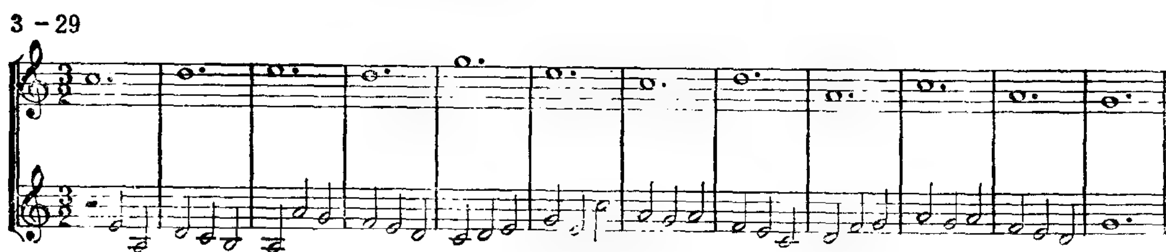
全音符对二分音符的配置也可以用于三拍子的节奏中：

供分析的示例：

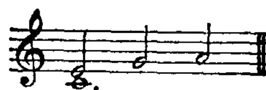
3 -28



3 -29

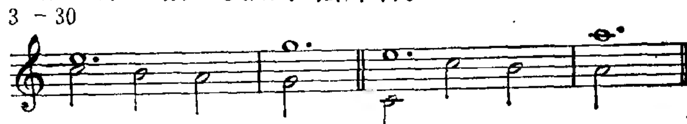


这主要是训练两个相对弱拍和弦外音的运用（当然，这两拍上都用和弦音也是可能的。）如：



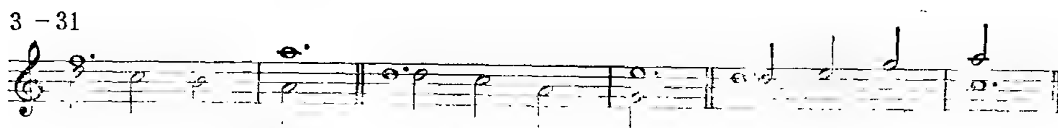
可以在第二拍或第三拍上使用和弦外音：

3 -30
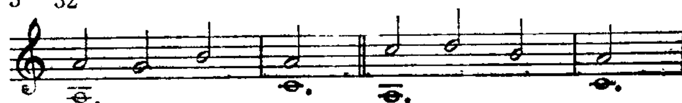


也可以都作和弦外音处理：

3 -31



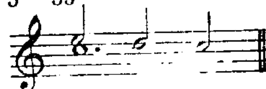
还可以用双辅助音或辅助音和经过音的结合：

3 －32



注意避免这样由二度到同度的进行：
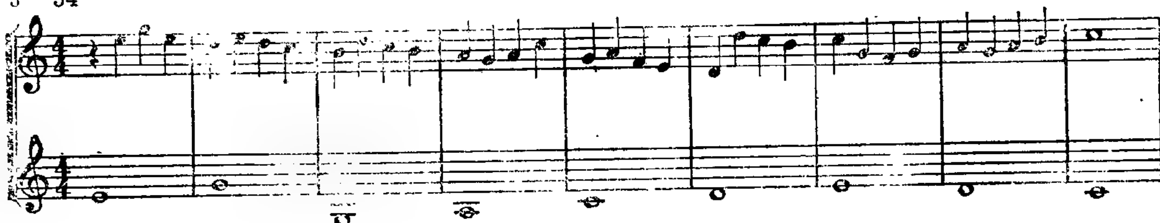
3 －33
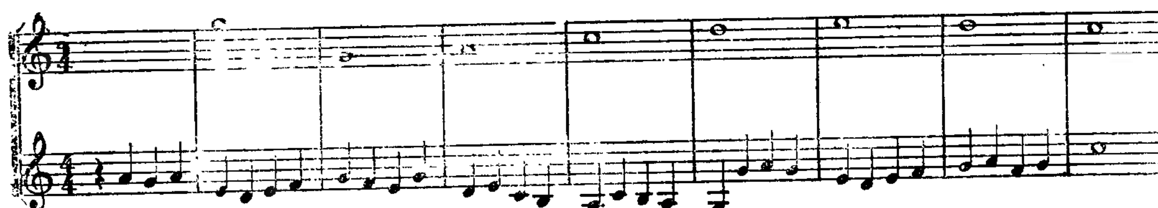


§5 第四种方式 全音符对四分音符

供分析用的示例：
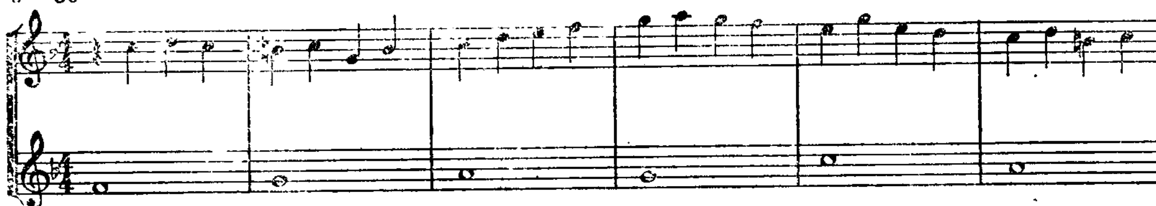
3 －34
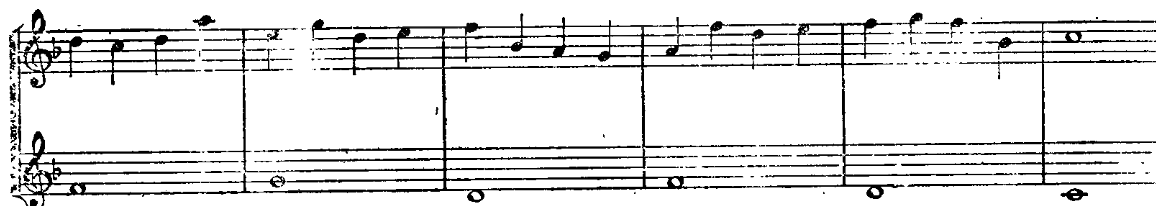


3 －35
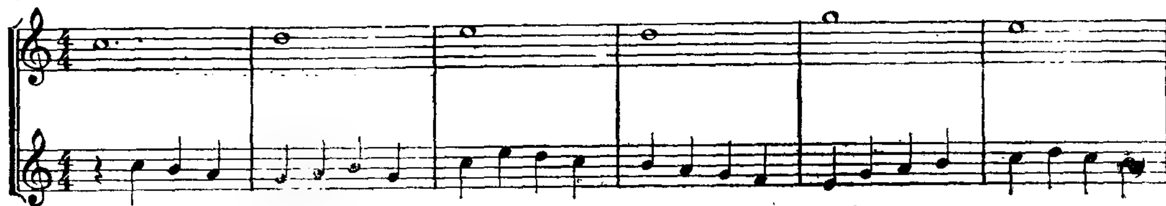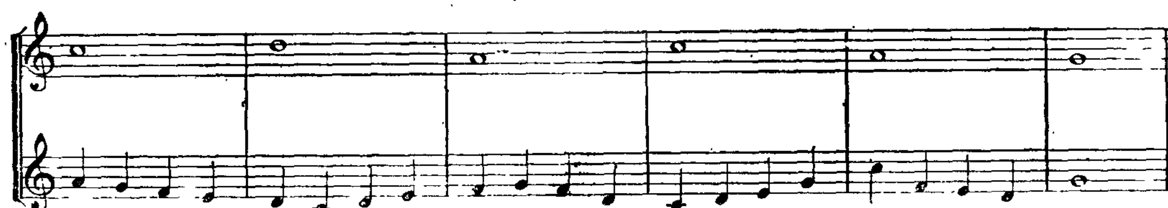


3 －36





3 －37

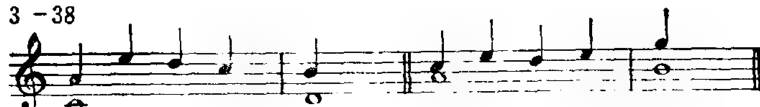




在这种方式的练习中，需要解决更细分节奏的和弦外音的用法问题。虽然仍可以四个四分音符都用和弦音，但这样会出现过多的琶音跳进，影响旋律的平滑流畅，而且易于形成平行五、八度，因此，宜多用和弦外音。

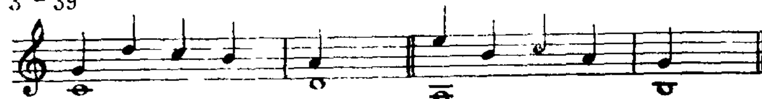
次强拍上仍可应用经过音和辅助音：

3 －38



弱拍（第二和第四个四分音符）上允许使用跳进的辅助音：

3 －39
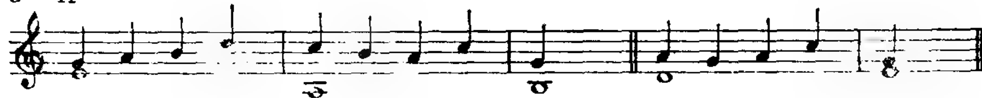


仍可用双辅助音或辅助音与经过音的结合：

3 －40



七度音程偶尔也可作为七和弦使用，但不要置于强拍，并且在和声序进上应合理解决：

3 －41
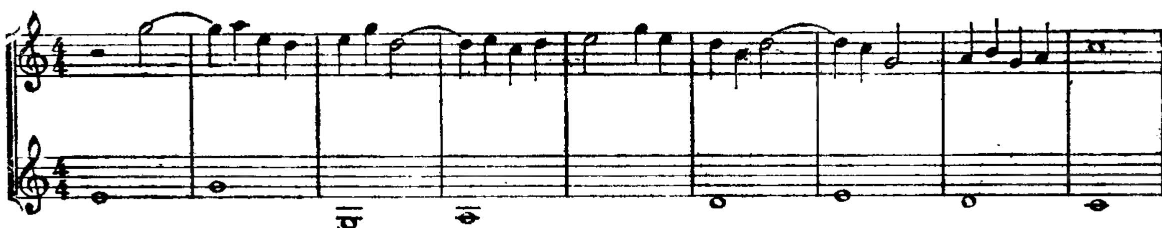


关于同向五、八度和平行五、八度（直接的和间接的）的处理原则，仍与前同。

在这种方式中，节奏的简繁对比进一步得到加强，并训练写作延绵不断、富于律动性的旋律线。
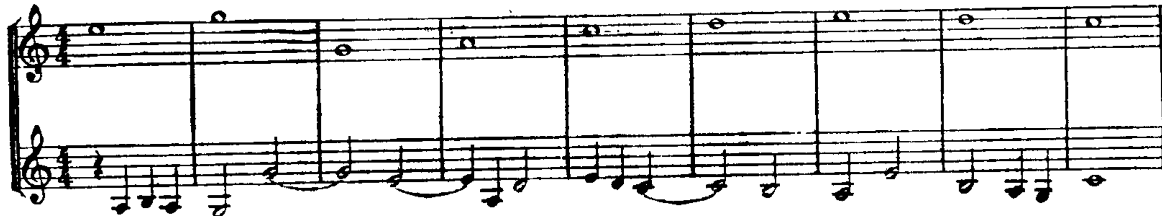
§6　第五种方式　全音符对混合节奏

供分析用的示例：
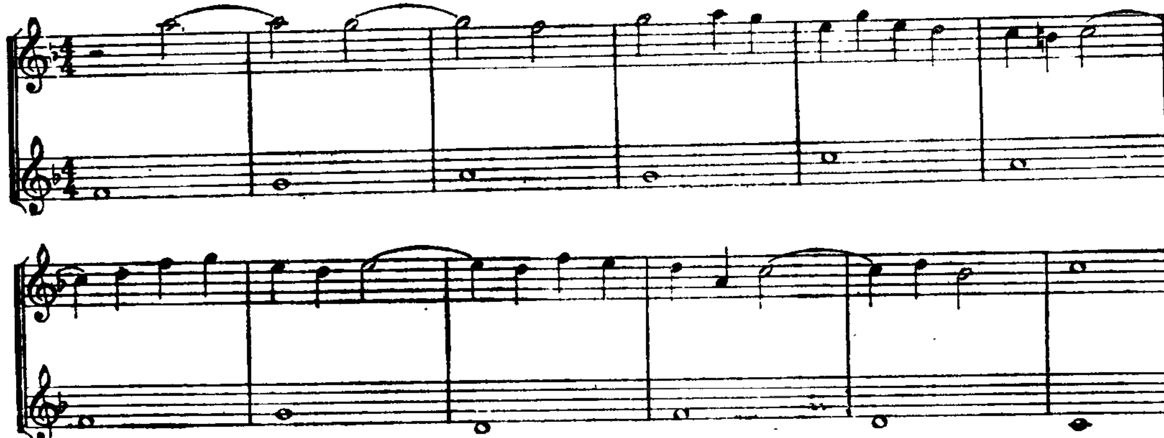
3-42
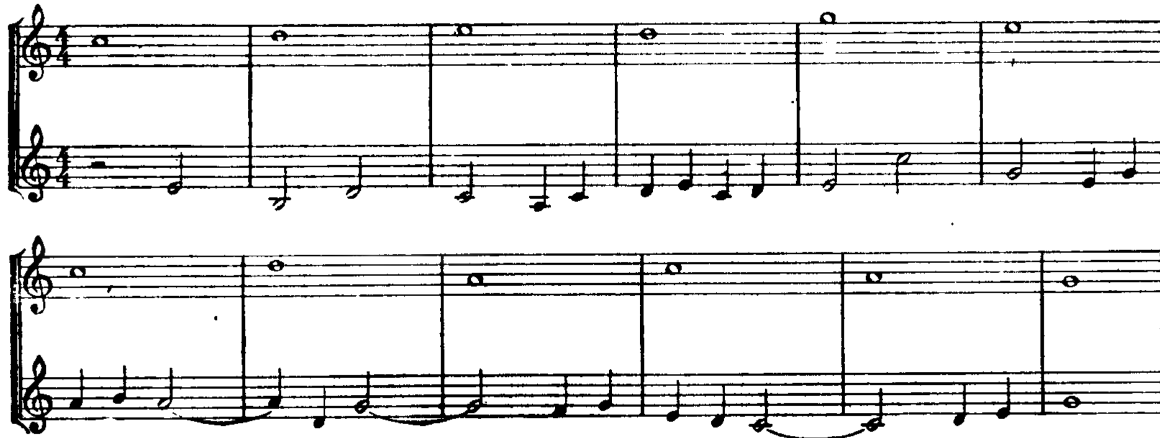


3-43
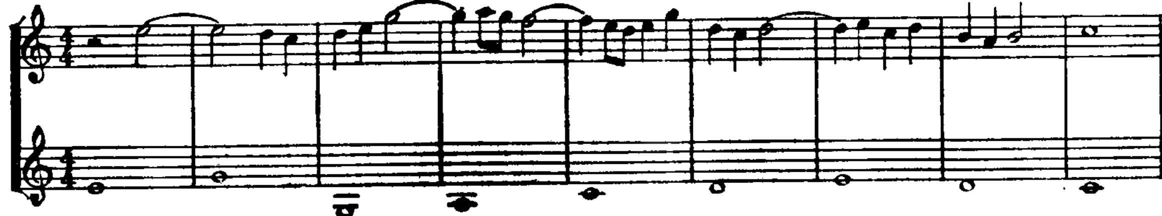


3-44



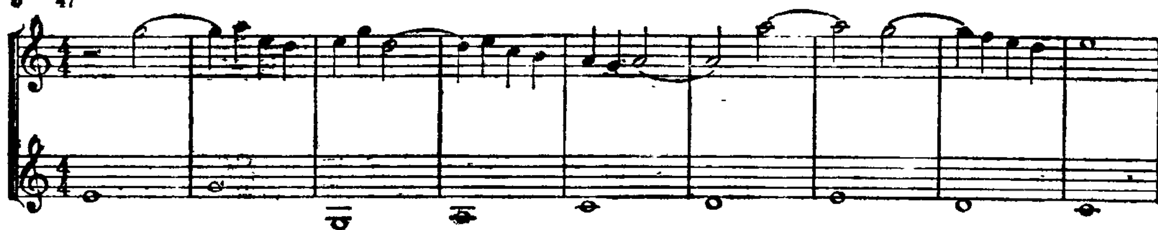
3-45
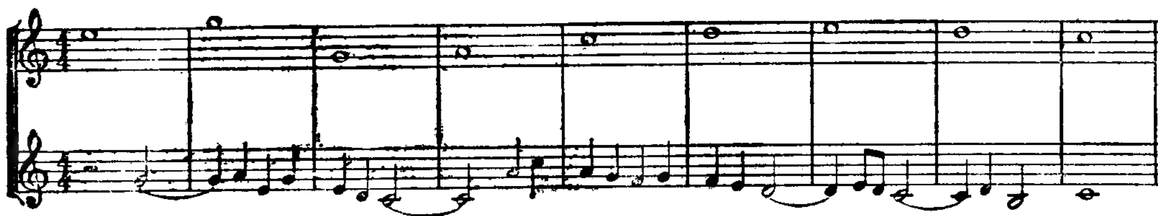


3-46
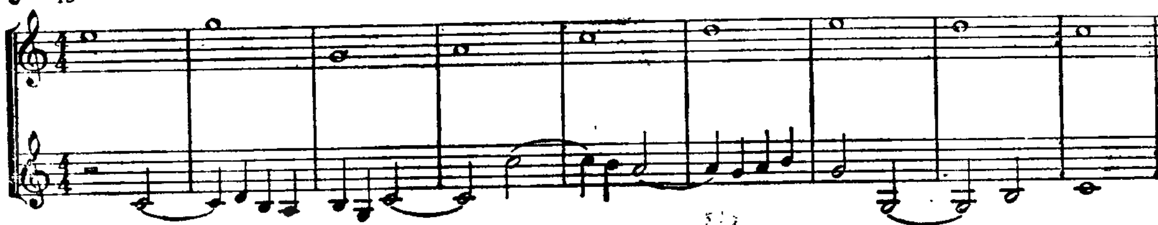


3-47
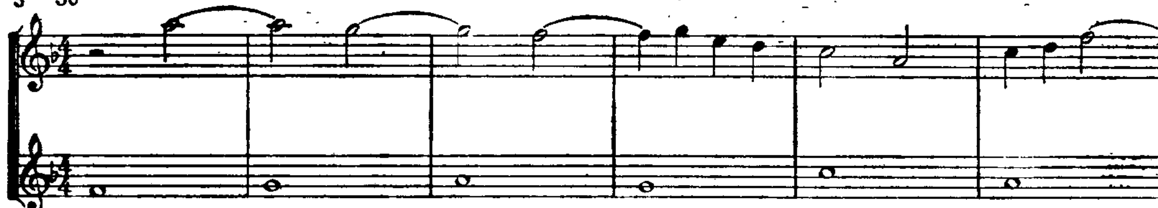


3-48
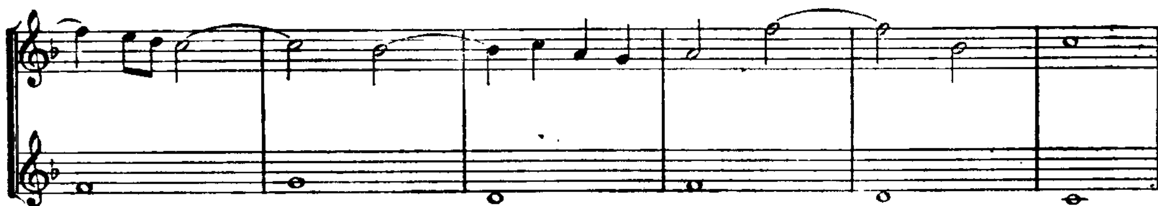


3-49
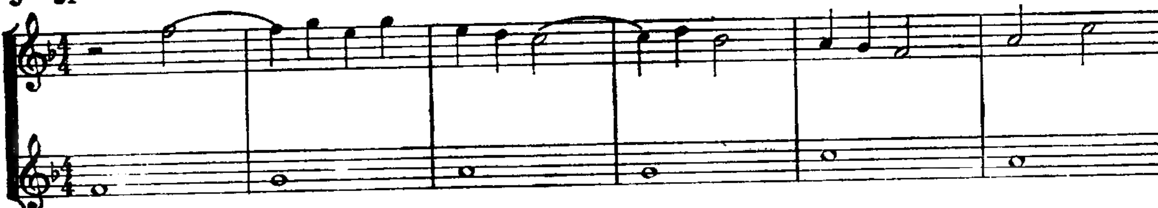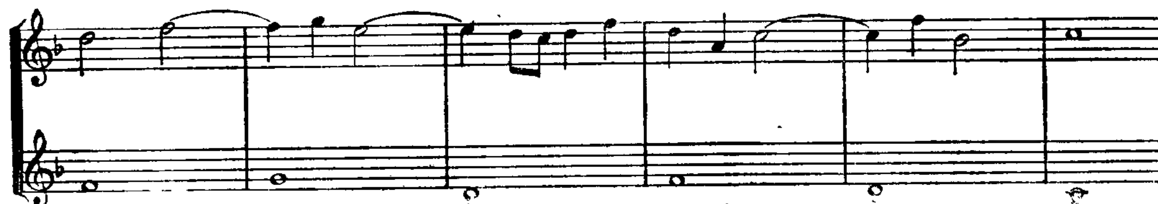


3-50
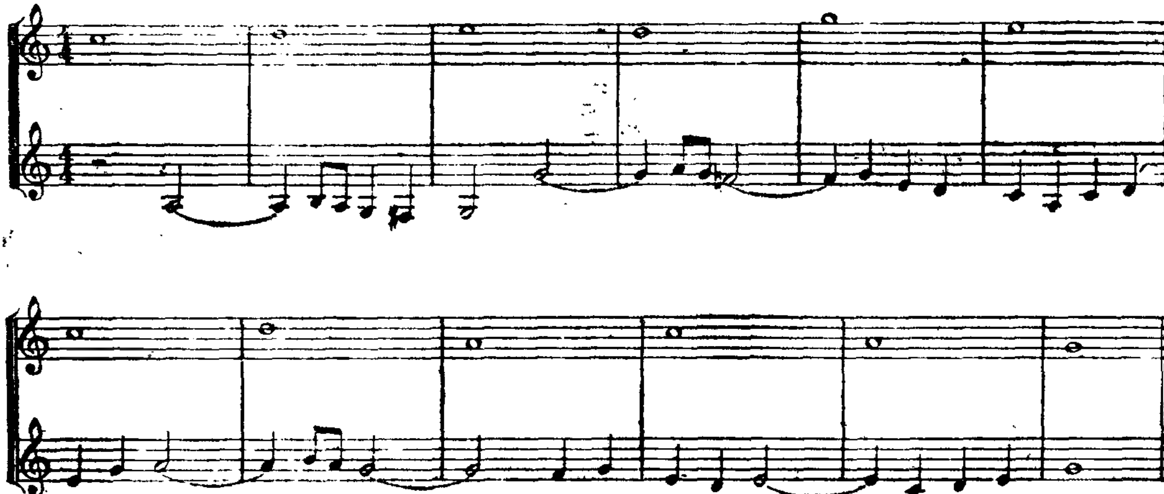




3-51

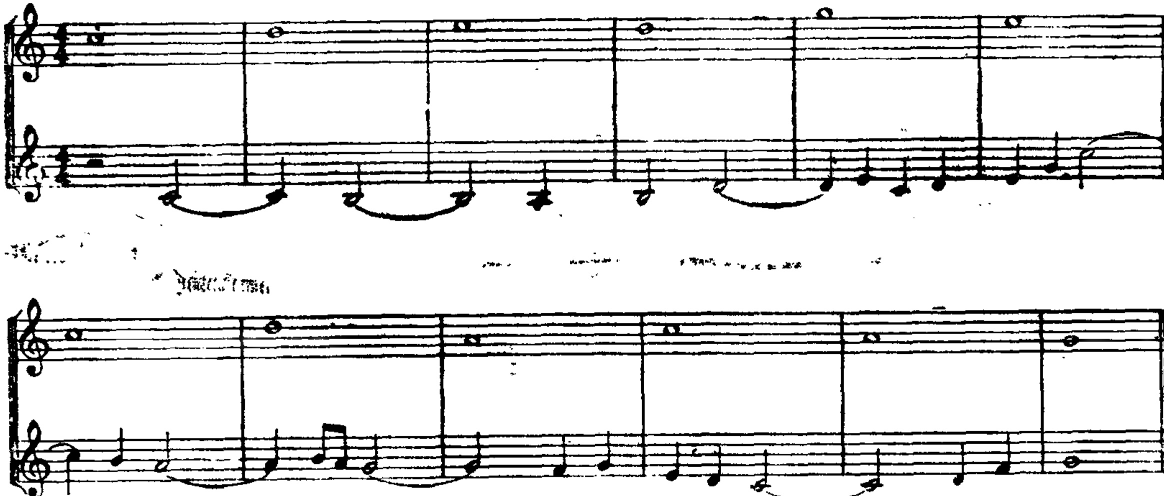




3－52



3－53



这里要求综合应用以上各种方式的原则，配置流利顺畅、节奏自由的旋律。上面的示例是根据例 3 — 1 至 3 —13，将第一种方式和第二种方式配写的旋律作为骨架，加以各种装饰而写成的。分析时可与前面各例印证比较。

这种方式应注意的新问题如下：

留音的时值不可比准备音长，如：

3－54
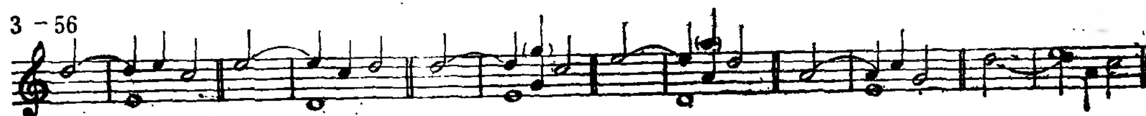


但比预备音短是可以的（切分音亦类似）：

3－55



留音可以加以装饰，装饰音可能是与留音或解决音相邻的音，也可能是解决和弦中的音：

3－56



由装饰音而产生的平行五、八度是可以允许的：

3－57



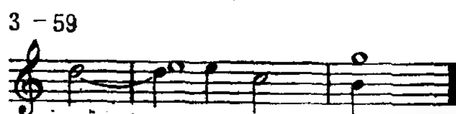
但是，用装饰音去掩盖平行五、八度却是不可以的：

3－58
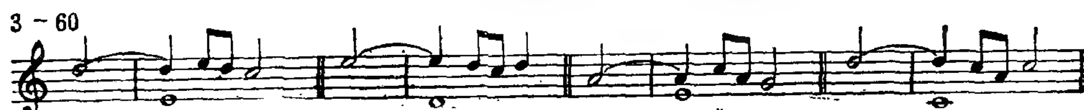


注意避免由于装饰音而产生的二度到同度的进行：

3－59



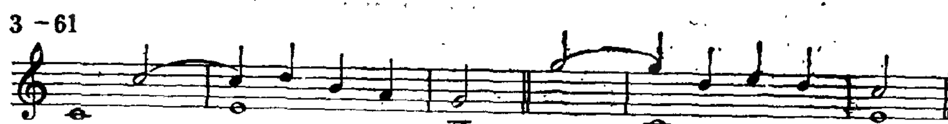
用八分音符常可增加旋律的流畅，但最好置于弱拍，并且前后级进：

3－60



跳进的辅助音最好是比前面的和弦音时值短，并且处于比前后两个和弦音更弱的节奏地位：

3－61
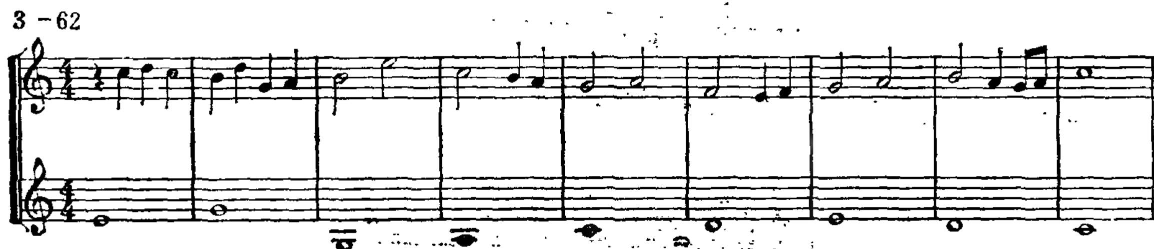


其他有关问题均可参照前面所述的原则。
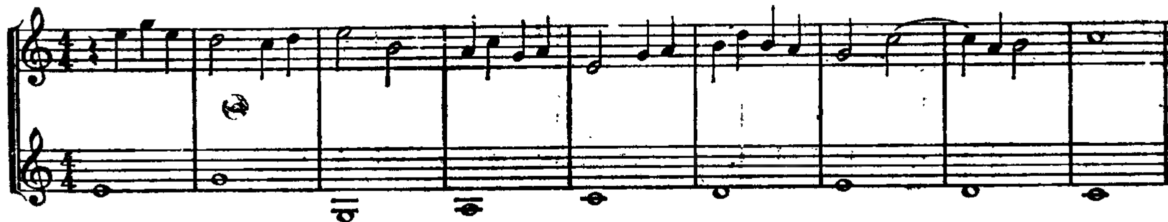
以这种方式配置时并不是必须先写好第一、第二种方式的骨架，然后再加以装饰成为第五种方式。也许，直接按第五种方式写作还更为灵活机动些，存在着很多的可能性去写出各种各样富于变化的旋律来。

下面再给一些示例供分析：
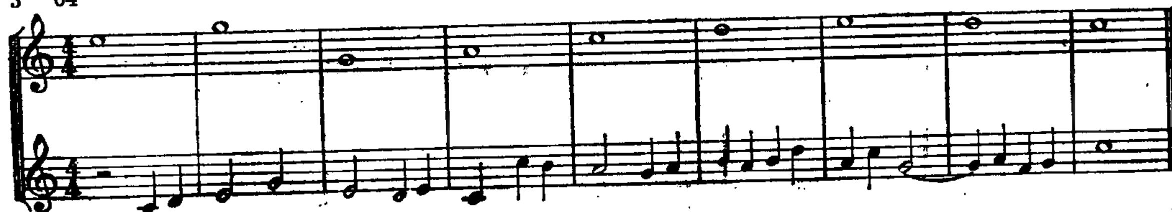
3－62
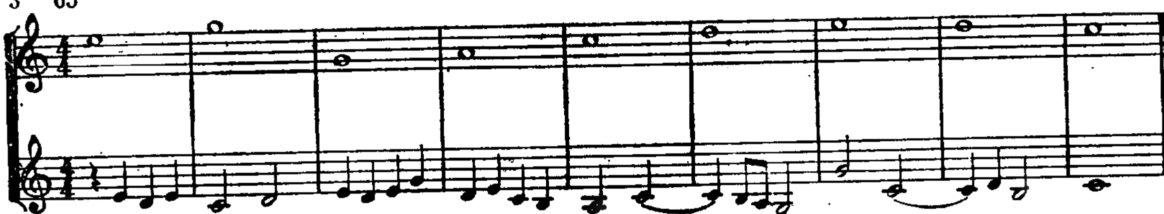


3－63
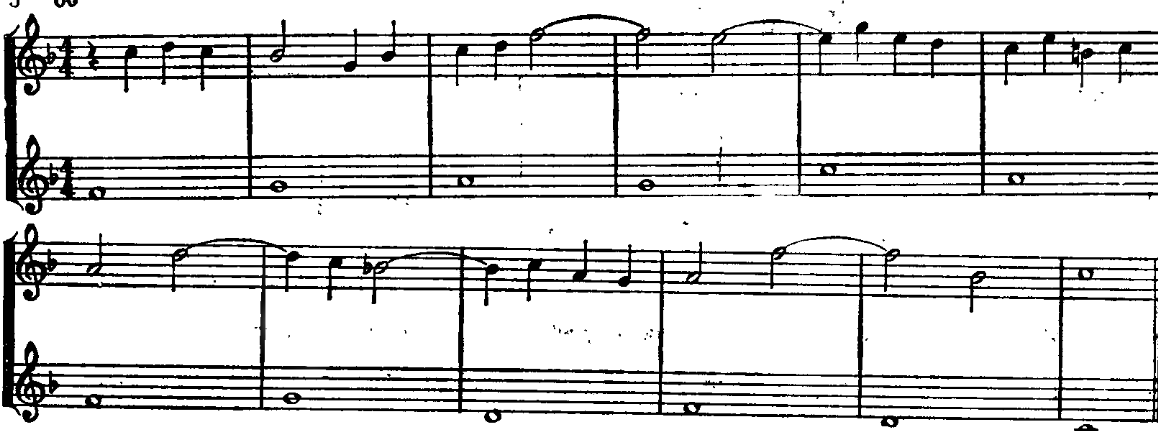


3－64
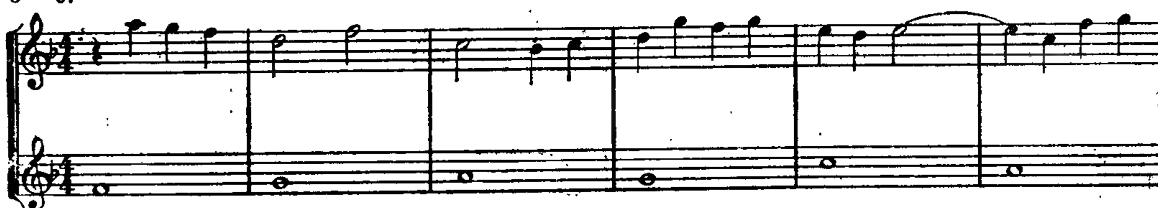


3－65
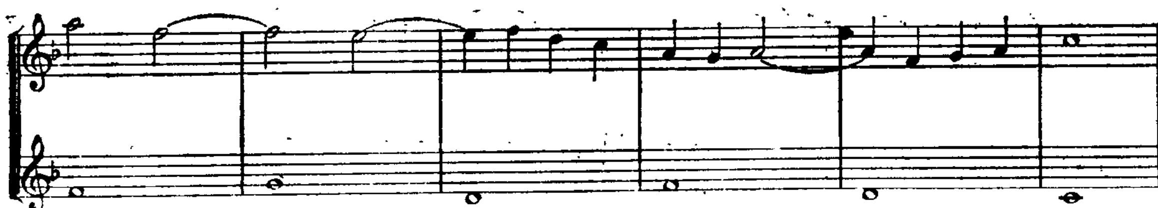


3－66
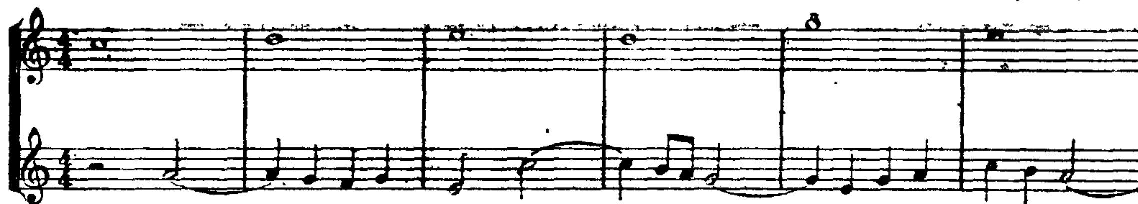


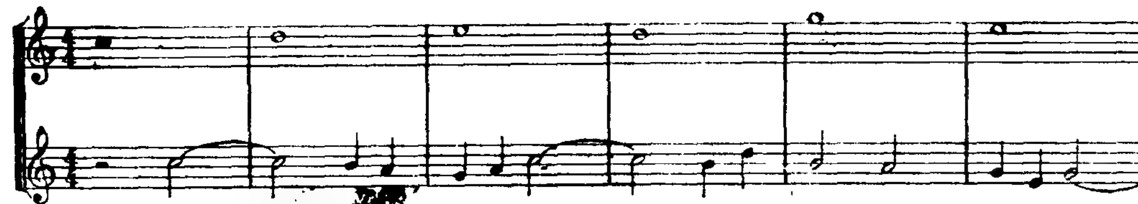
3－67
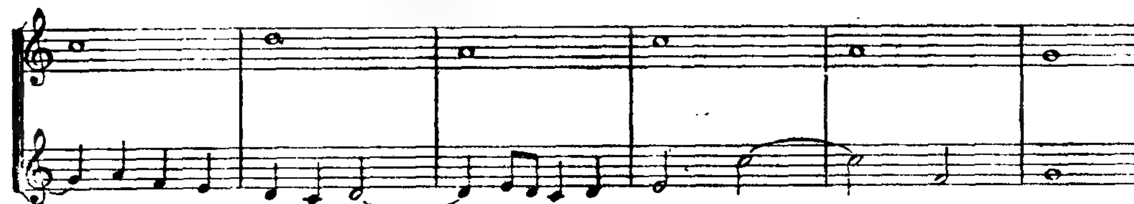




3－68
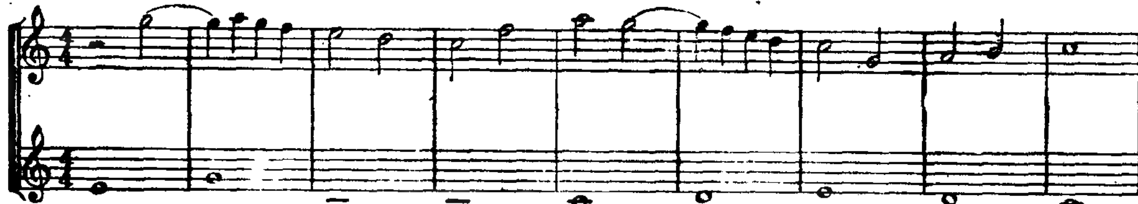




3－69
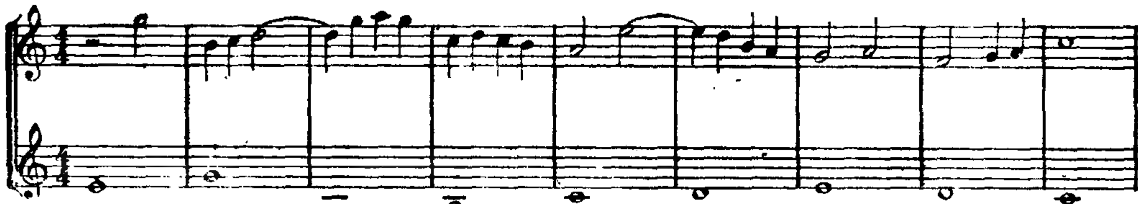


如果我们在同一个固定调上，能够熟练地配写出音调迥异的不同旋律，将会大大提高我们在技术上的主动性．下面再举出两个音调差异较大的例子：

3－70

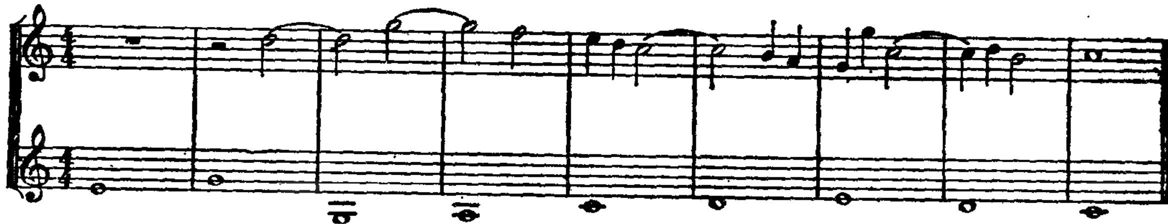


3－71
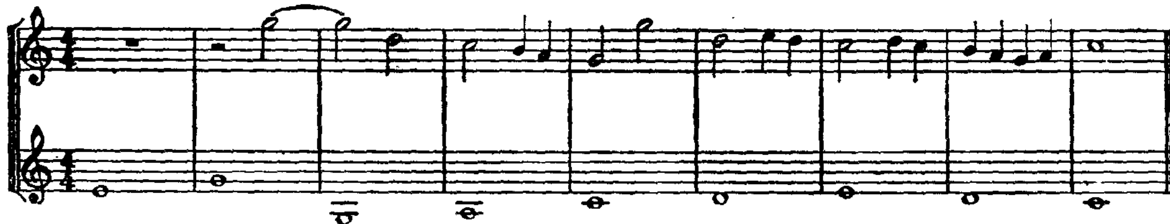


要是能更进一步，在给定的固定调上寻求各种可能，去配置某一个既定的音调，在音乐写作和主题处理上，我们将会得到更好的锻炼、收到得心应手之效。下面是为固定调配置既定音调的示例：

3-72
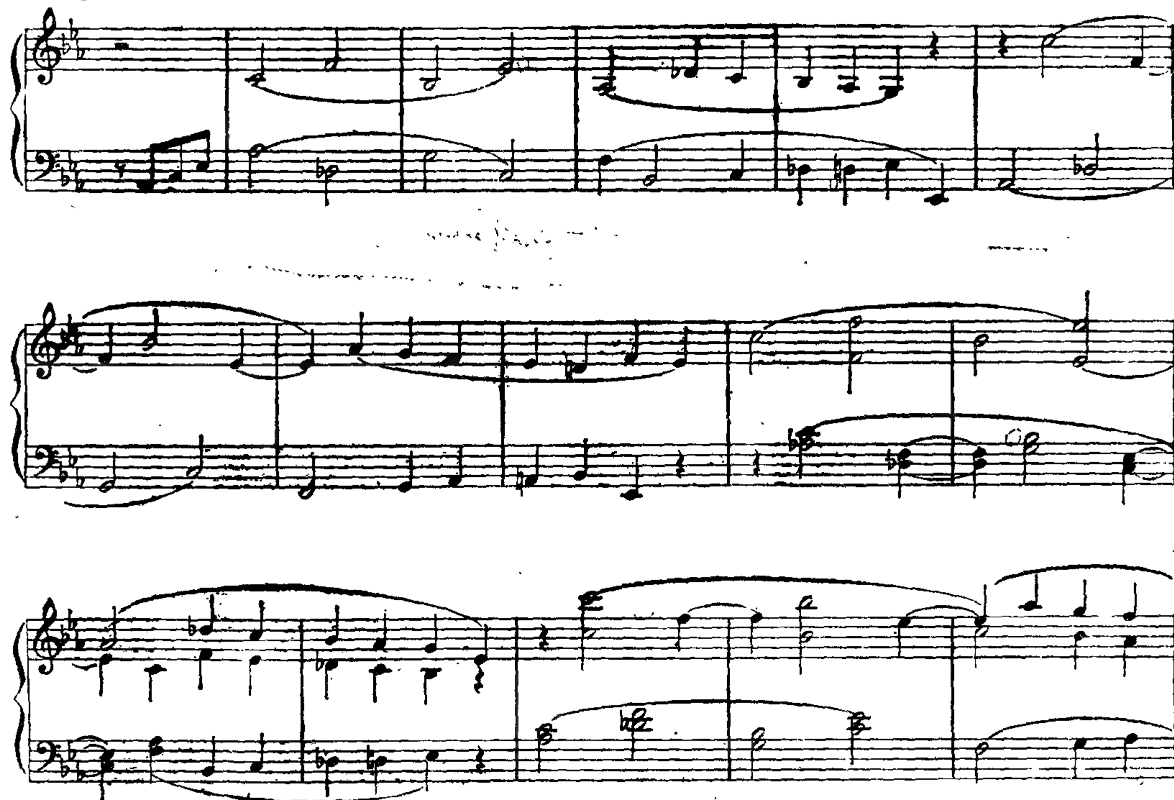


3-73
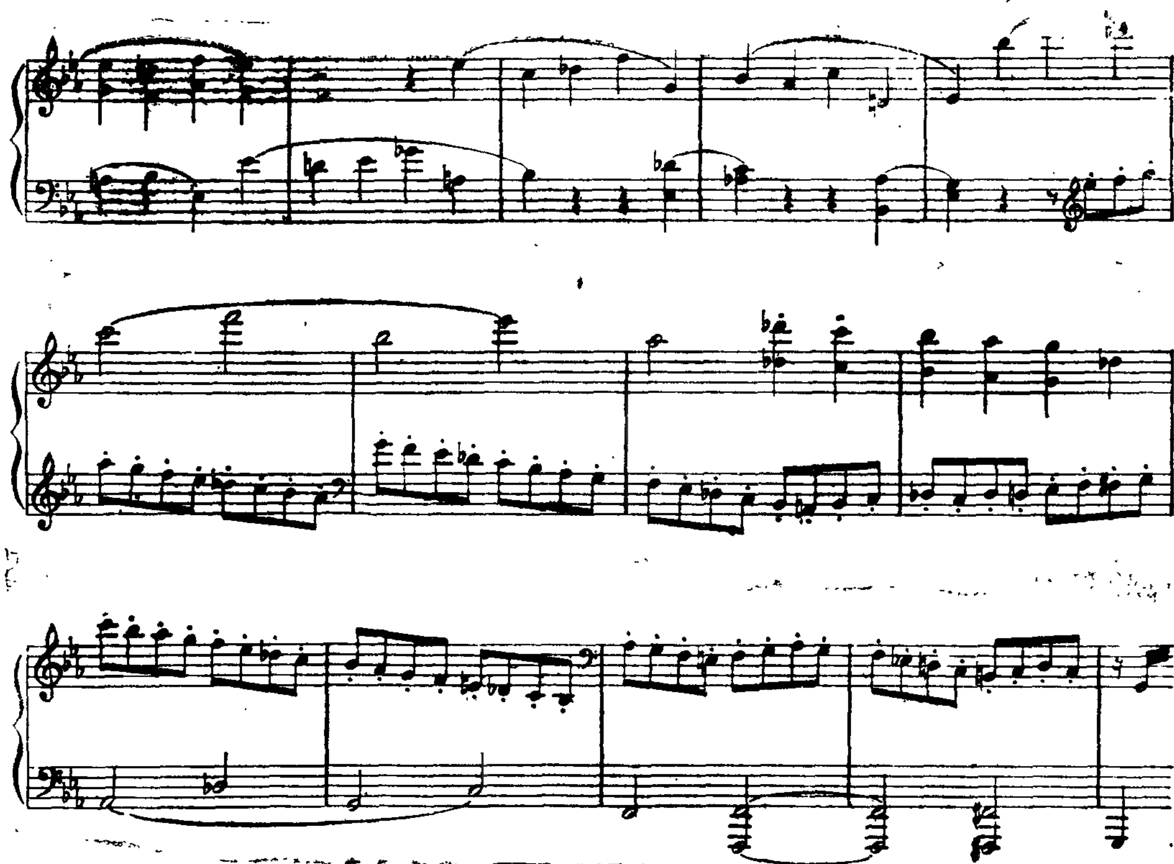


不要以为这些分类对位写作只能作为单纯的技术锻炼。实际创作中也完全可以采取这种写法。下面举一个实际作品中的例子，供学者自己分析。可以看到，在这里不同的只不过是旋律的进行更富于器乐的特点罢了。

3-74

贝多芬：钢琴奏鸣曲Op.13





作　　业

（一）自己编写固定调。

（二）在固定调的上方和下方依次作各种方式的配置。

说明：

为了旋律流畅，允许两声部偶尔交错；

声部安排最好采用四部合唱中的相邻声部，顶多隔一声部；

旋律的音域不要太宽，暂限于人声音域以内。

第四章　对比二声部

（一）从实际作品中观察对比的性质

§1　从音乐内容看对比的表现

在绪论中曾简单的说明了复调写作中对比手法的定义——这些声部同时表现相互独立而各不相同的音乐形象，即几个不同程度对比着的旋律同时出现。实际创作中的对比方式是极为多样的。在进行基本技术锻炼之前，先了解一下这方面的情况是必要的。

首先从音乐的形象内容看，对比手法的表现意义可能是：

（1）两个具有鲜明形象性，并且同等重要的独立旋律的对比，这种对比可能表现为性格的差异，性格的矛盾，甚至性格的敌对。

如绪论例0—11冼星海《河边对口曲》中的两个人物。

又如绪论例0—14巴赫《第十五首合唱》中欢乐和悲哀两种情感。

又如绪论例0—15鲍罗丁《在中亚细亚》中俄罗斯主题和东方主题两种不同民族风格。

又如第二章例2—40穆索尔斯基《图画展览会》中穷犹太人主题和富犹太人主题。

这种情况在主调音乐曲式结构的作品中更为多见，有时甚至通篇都由两部对比的旋律合成，仿佛电影中两个画面叠印在一起那样。如：

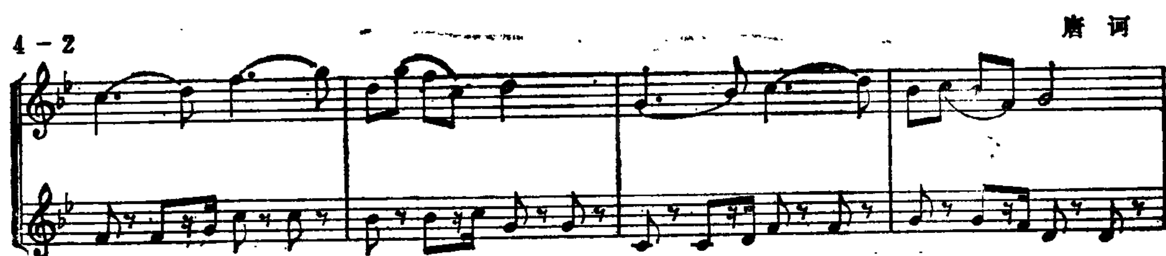
4—1

Allegro vivo edeciso

八度同前……………
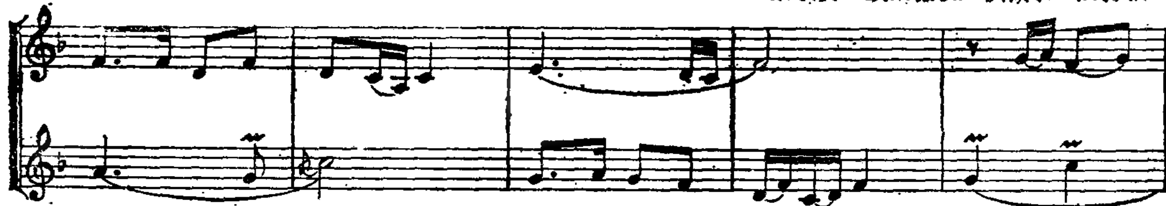
比　才：阿莱城姑娘组曲
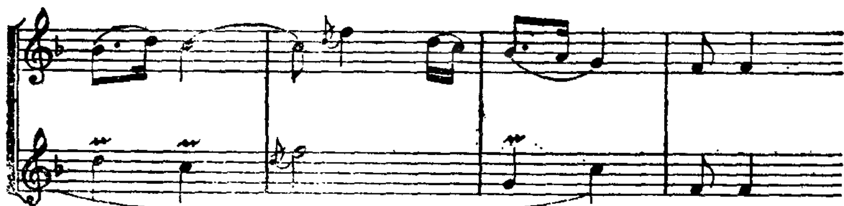
（2）由一个具有鲜明形象性的主要旋律和其它相对次要的、近於陪衬性质的旋律，作主次分明的对比。如：



下例中，主要旋律和次要旋律由两个声部轮流交替的演唱：
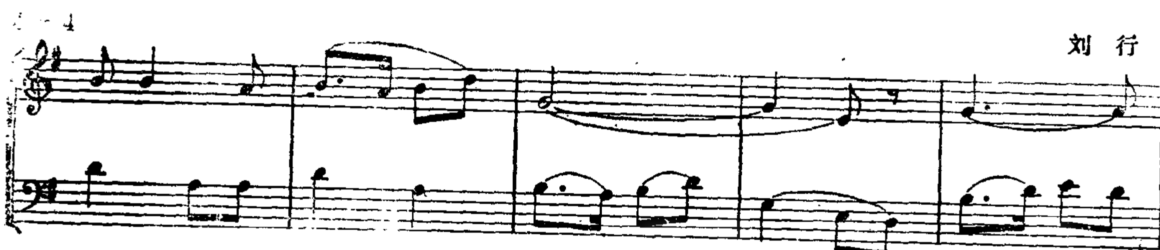
4－3　　张敬安、欧阳谦叔：洪湖水　浪打浪
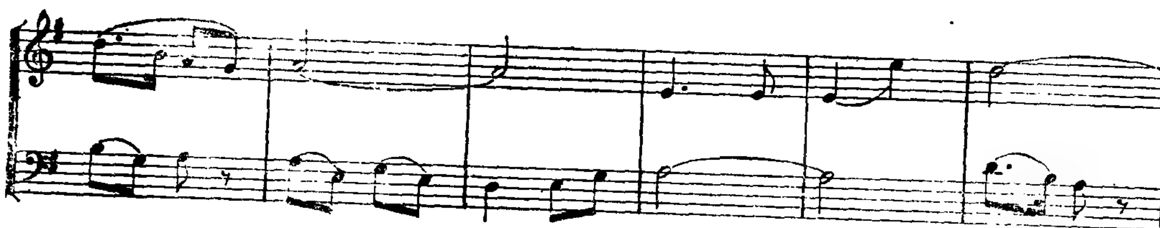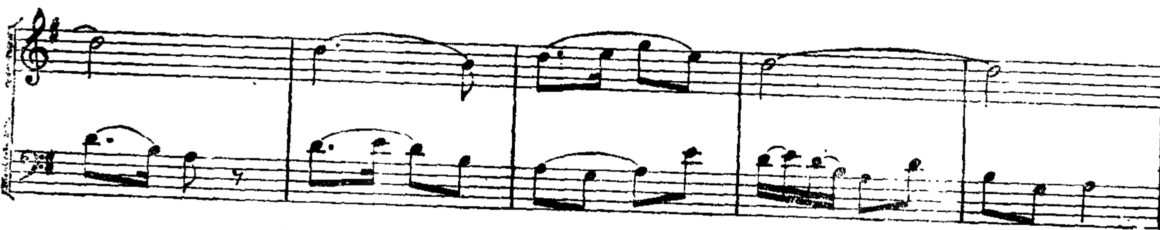




（3）两个（或几个）声部同等重要，在节奏和音调等方面虽然也形成鲜明的对比，但它们并不代表各自独立的音乐形象，而是结合在一起表现一个统一的音乐内容。它们是从不同的角度、不同的侧面或用不同的方式来揭示同一音乐形象。如：
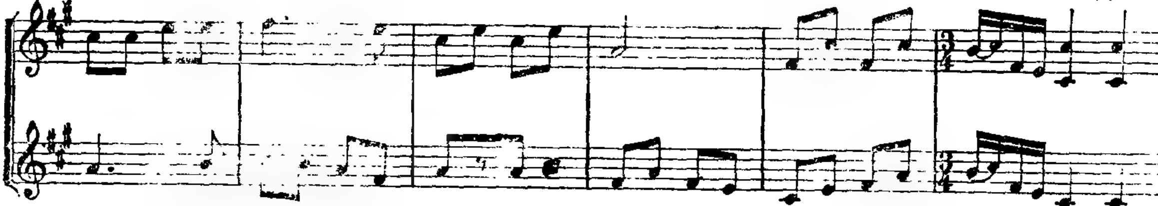
4－4　　刘　行
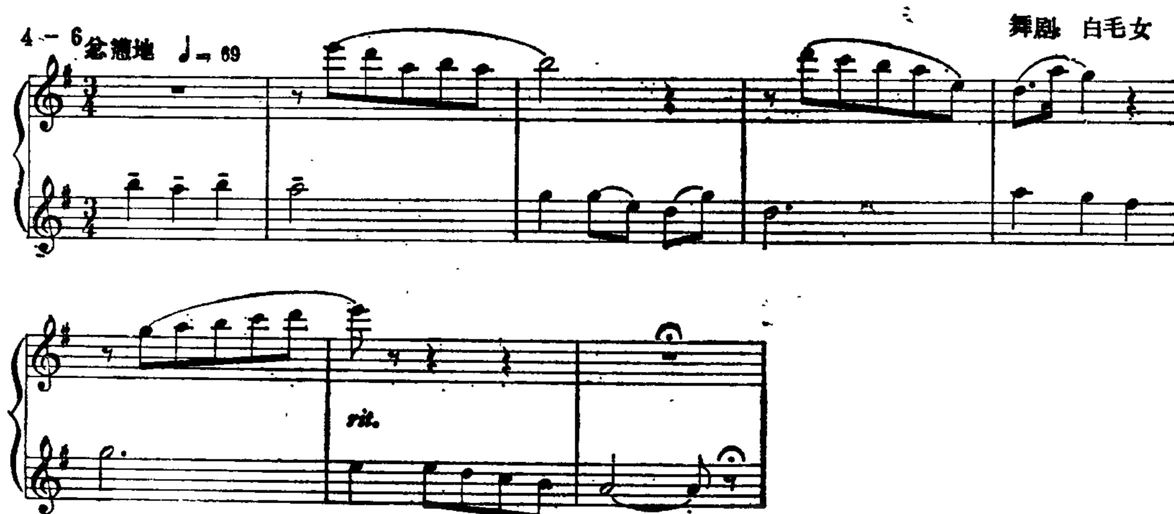






4－5　　李　群：大生产



又如下例，上声部是喜儿主题（北风吹）的变奏，下声部是喜儿反抗的旋律：
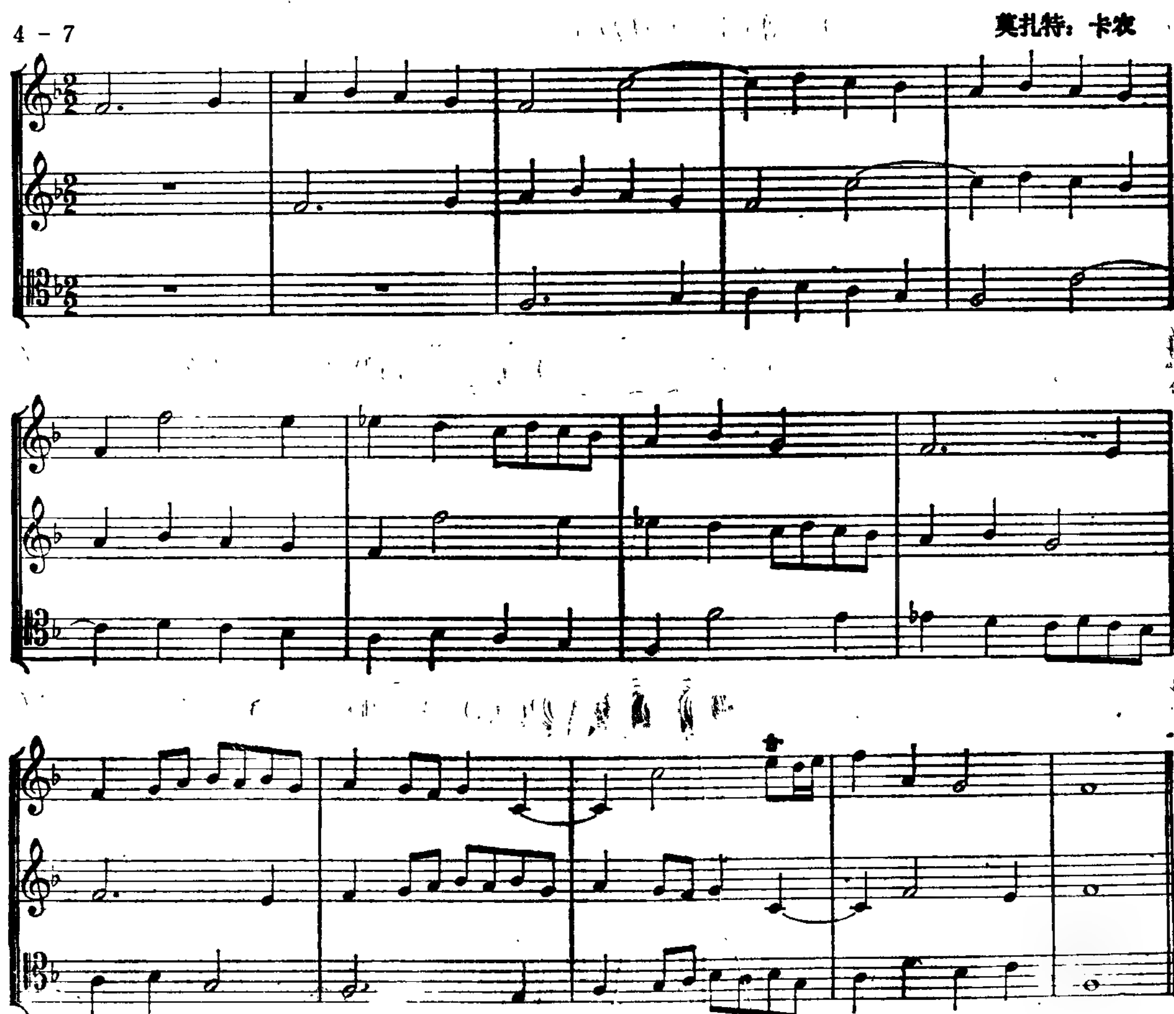
4—6



还可参看绪论例 0—12贺绿汀《牧童短笛》。

（4）模仿复调音乐也必须以对比手法为基础。不过在这种情况下对比是在同一旋律的前一片断和后一片断之间。因此，它们不可能是形象内容方面的对比，甚至在音调和节奏型方面对比也不可能很强烈。如：

4－7



象上例这样，以同一个旋律在各声部之间求得各自独立而又互相对比的效果，写作技巧上比前几种类型要难得多。另外，我们还要为以后模仿手法的写作打好基础。所以，作为基本技术锻炼，我们应以这种类型的对比为主。当然，也应适当的作一些前几种类型对比的练习。

§2 从技术手法看对比的形成

造成声部之间对比的因素很多，因此，形成对比的技术手法也是多种多样的。下面分别举一些实例：

（1）节奏简繁的对比
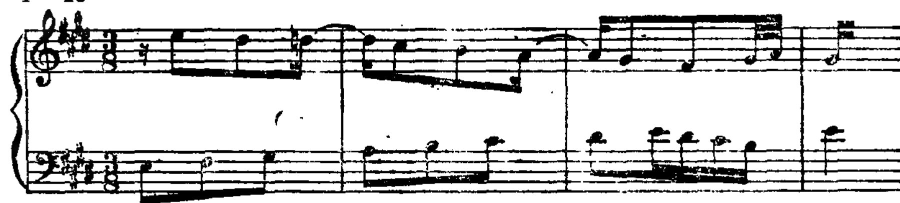
4－8 巴 赫：平均律钢琴曲集Ⅱ 23 赋格

4－9 贝多芬：第九交响乐
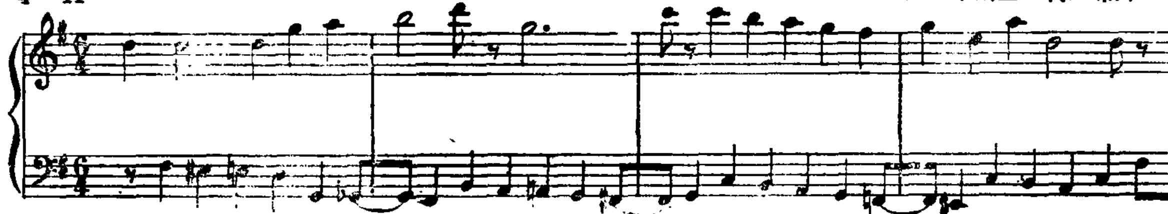
又如第三章辅助教材例3—74贝多分钢琴奏鸣曲作品110。

（2）节奏轻重的对比，也就是利用切分音形成对比

4－10　　　　巴　赫：二声部创意曲No.6
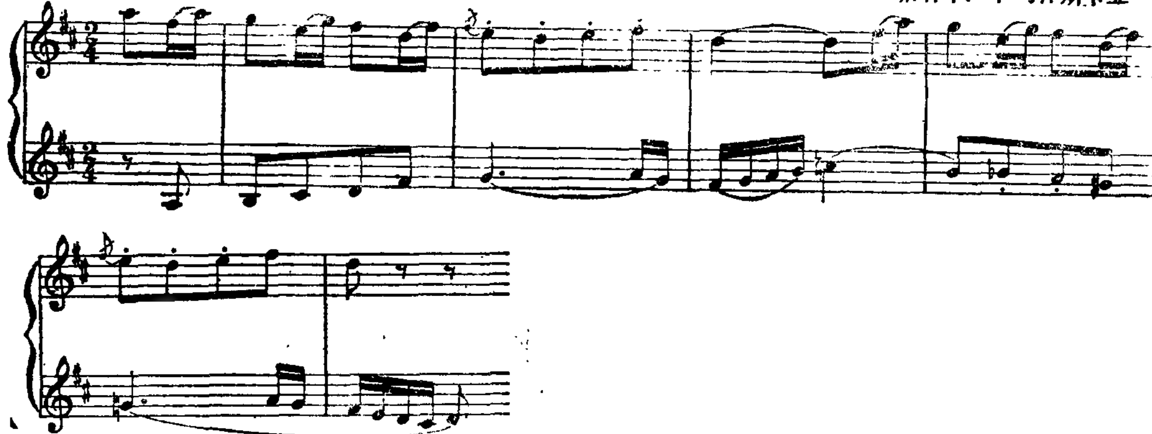


4－11　　　　穆索尔斯基：荷凡希那
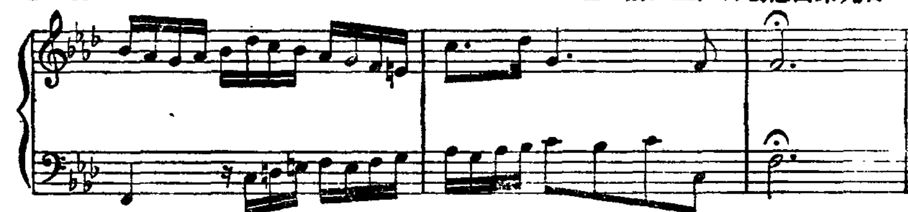


（3）节奏互相补充的对比，也就是不同节奏型的对比

4－12　　　　格林卡：卡玛林斯卡亚
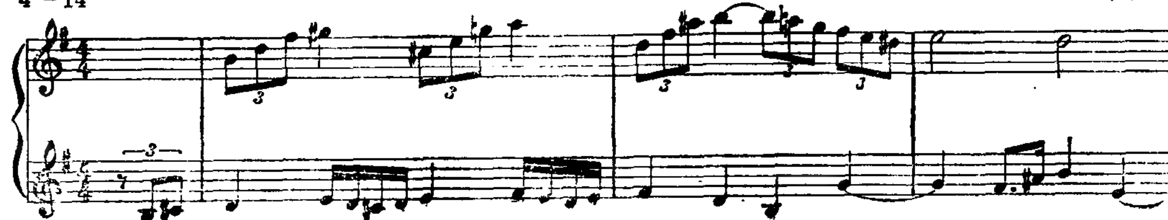


（4）旋律进行方向的对比
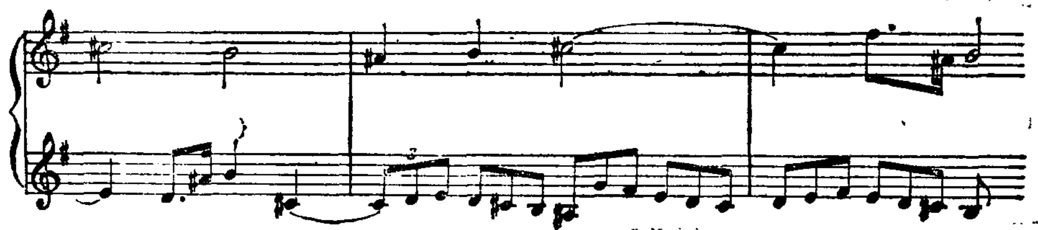
4－13　　　　巴　赫：二声部创意曲第九首



（5）旋律线的曲折，高峰、低潮分布的对比

4－14　　　　巴　赫：平均律钢琴曲集Ⅱ 10 赋格
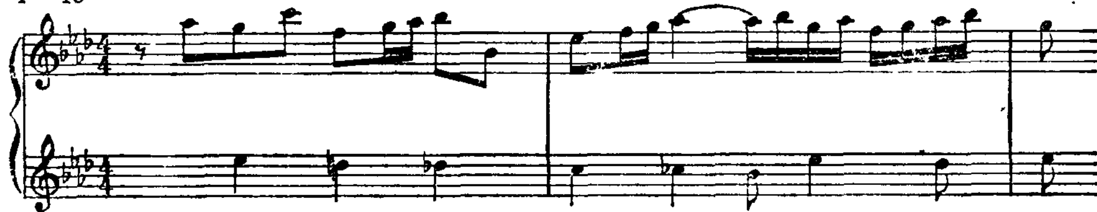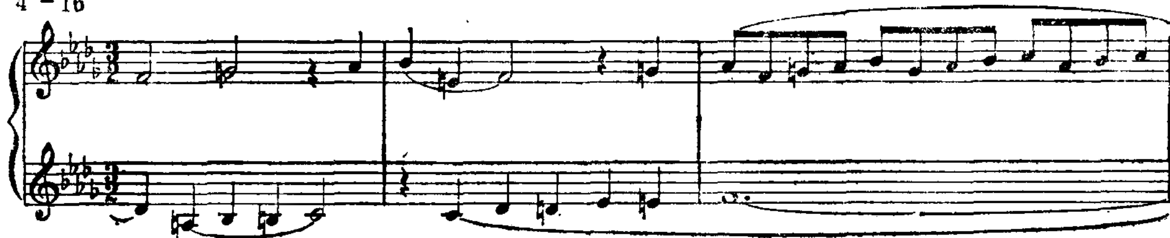




（6）旋律音调的对比
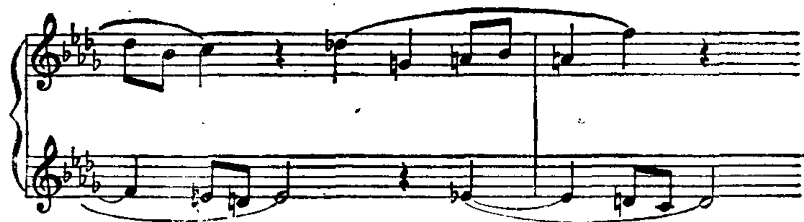
自然音进行与变化音进行的对比

4－15　　　　巴　赫：平均律钢琴曲集Ⅱ 10 赋格



4－16　　　　巴　赫：平均律钢琴曲集Ⅱ 22 赋格





还可参看绪论例14巴赫第十五首大合唱

调式的对比

可参看绪论例0—11《河边对口曲》

民族音调的对比

可参看绪论例0—15《在中亚细亚》

我们只可能大致的分类择要示例，在实际作品中，任何一种因素（比如，不同的音色，甚至不同的音区），均可能造成对比的效果，而且造成对比的各种因素常常是综合出现的，情况更是千变万化，决不是以上几种类型所能概括无遗的，但是，作如上分类有利于我们分析作品和在创作时有意识地利用各方面的因素来适应表现的需要。

另一方面，为了各种打好技术基础，在下面的课程中我们还必须有意识地在各种最单纯的条件下进行写作锻炼。因为，熟练的技术　扎实的基本功表现在能运用最低限度的

材料，充分发挥而达到最高的艺术效果。

（二）作为基本技术锻炼的简单对位

§3 基本技术锻炼的意义

通过前面的分析可以知道，二声部对比的范围和可能性是极为宽广多样的。如果我们一开始就投进这漫无边际的浩瀚烟海之中，学习上不免会陷入被动状态。在前面的章节里我们多次提到过，基本技术锻炼要从难从严，要从各种最单纯的条件出发的要求。因此，这里我们也本着这个要求让学习者先只在一个有限的范围内活动。这样作有利于增强学习的主动性，并能更好地掌握最基本的知识与技能。

下面，我们将采用本书第二章中提到的那种典型的复调音乐旋律，并且规定在限于人声的最简单的条件下(不考虑乐器的音色、性能、演奏技术等因素而分散注意力)来进行二声部结合的写作锻炼。

§4 基本技术锻炼和分类对位

这里说的基本技术锻炼是本书第三章辅助教材中分类对位的继续。两个旋律结合的原则，应和第三章的要求基本一致。不同的是所需要注意的问题，在第三章是按五种配置方式有层次地逐个提出，现在却要将这些问题同时予以考虑。在第三章直到最终，仍有一个声部须保持全音符的固定调节奏，而现在则要求两个声部都成为悠扬顿挫、节奏自由的旋律。

当然，在这些基本技术锻炼之外，也应该参照实际作品中的谱例，根据音乐表现的需要，考虑歌词的具体内容或乐器的特定条件，作各种其他类型的练习，并逐步增加份量，以便在坚实的技术基础上，进一步扩展学生的写作能力。

§5 对比的形成

将两个节奏自由的旋律结合在一起时，为了保持它们各自的独立性并形成对比的关系，须注意几方面的因素：

（1）从局部的声部进行上看，有关反向进行、同向进行、平行进行和斜向进行的总的原则均与第三章相同。

（2）从整体的旋律线来看，仍要使两声部的高峰低潮不一致，此起彼伏以形成对比。

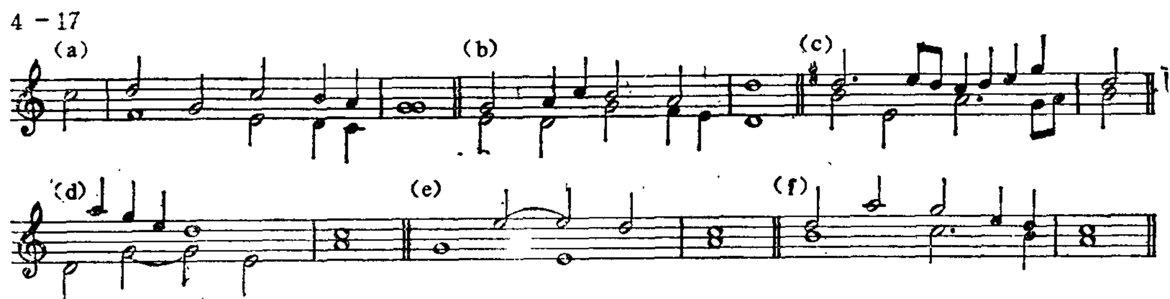
（3）从节拍上看，仍要求两个声部在节拍上互相错让，不要两声部同时切分、同时延长或同时休止，不要形成节拍上的“空陷”。运用休止符时要特别注意，避免旋律中断、散裂。

（4）从节奏上看，两个声部的音符要疏密交错，简繁交替。

§6 统一的基础

这里主要是从和声结合上看两个对比声部统一的基础，两声部结合的原则与和声学中的要求一致。但在技术锻炼中，暂时仍只限自由应用原位和第一转位的大、小三和弦，第一转位的增减三和弦，有条件的使用不协和和弦及和弦外音。两声部所形成的音程的和弦性质以及应用的范围、条件仍如第三章§2节所述。有所不同的是二度、七度、九度——主要是大二度、小七度和大九度，除作为和弦外音应用之外，也可以作七和弦来使用。如果作为七和弦使用，则必须合理解决。构成不协和音程的两个音，最好是先后出现，避免同时碰撞发音。如：

4－17

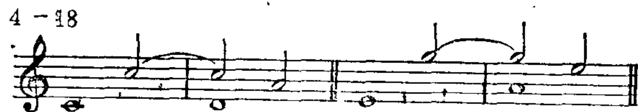


其他一切不协和音程，都只能作为和弦外音使用（甚至前面提及的二度、四度、七度、九度音程，最好也用作和弦外音）。

§7 强拍和弦外音
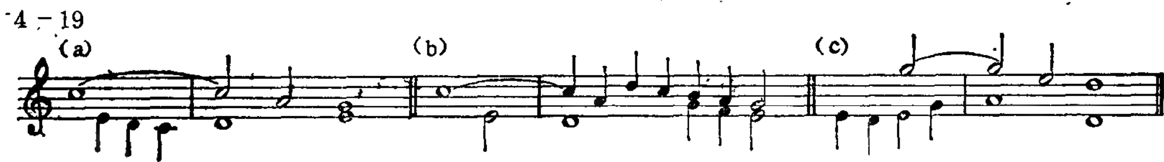
在强拍上（所谓强拍仅指和声节奏，是与后面的和弦音比较而言）的和弦外音，我们只用有准备的留音，应用原则如第三章§3节和§6节所述，有所不同的是：（1）虽然在第三章中我们曾规定，即使在五声性的旋律中，留音也不可用下行三度的“级进”解决（因为这种“级进”在以三度叠置原则为基础的和声中，毫无留音解决的效果），例如：

4－18



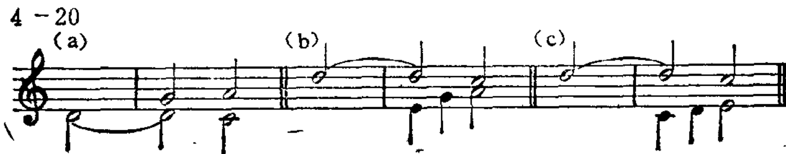
但是，现在我们可以把这样的情况当作不协和弦处理（根音和构成不协和音程的七音先后出现），给以妥善的解决，因而成为可用的了：

4－19

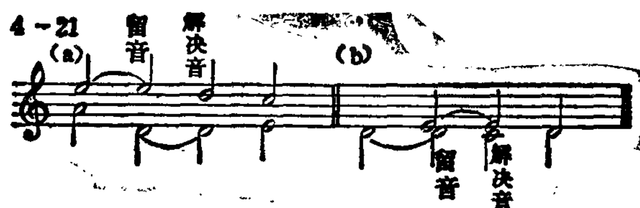


（2）留音解决时，另一声部可以自由进行，但须与解决音构成合理的和声音程：

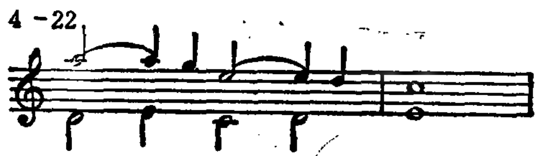
4－20



（3）由于现在两个声部都是节奏自由的旋律，所以我们要进一步规定，留音的节奏地位必须比它的解决音更强。如下这样的情况是不可以的，因为象这样的切分的和声节奏是不理想的：
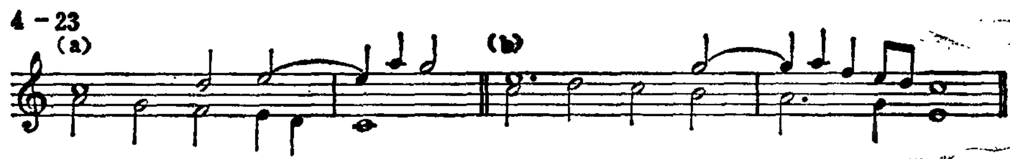


但是象下例这样的情况却是完全可以的，因为所谓强拍和弦外音是指与它后面的和弦音相比较而言：
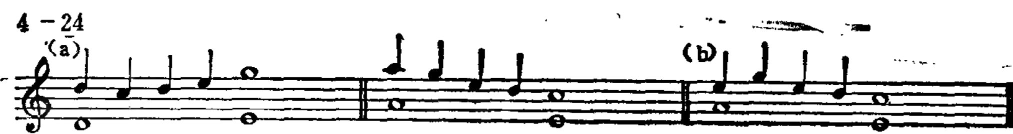


§8 弱拍和弦外音

在弱拍上（所谓弱拍，亦仅指和声节奏，是与前面的和弦音比较而言）的和弦外音，可以用经过音、辅助音，也可以跳进的辅助音。基本原则如第三章 §4、5、6等节所述。现进一步说明如下：
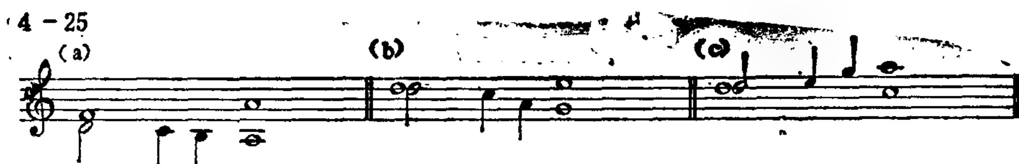
（1）经过音和辅助音自然应该是前后和弦音的邻音（前后级进）。如：
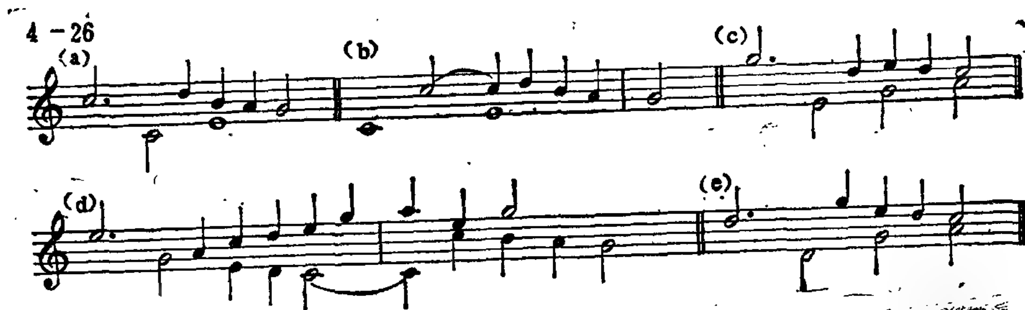


但在五声音阶的旋律中，偶尔可以把三度作"级进"来看待。如：



（2）可以连用两个经过音。如：



（3）跳进的辅助音如果不能和前面的和弦音构成级进关系，就必须和后面的和弦音构成级进关系。总之不能两头跳进，但可以是五声音阶的三度"级进"关系。另外，跳进的辅助音最好能比前面的和弦音时值短，并且置于后半拍，以减低其重要性：

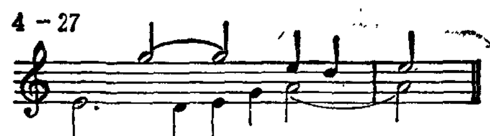


§ 9　**其他注意事项**
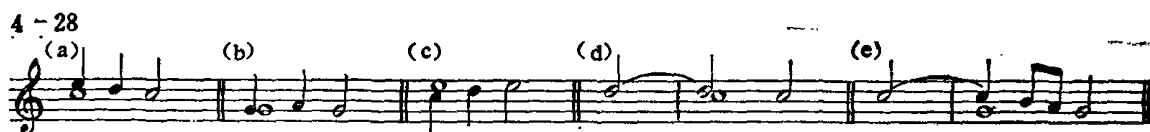
（1）为了保持两声部旋律自由发展的主动性，允许两声部偶尔交错.

（2）最好选择两个相邻的声部来配置，如女高音和女低音、女低音和男高音、男高音和男低音。各声部的旋律不要超出人声的音域．两声部之间最远距离尽量不要超过两个八度。

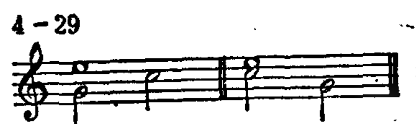
（3）避免和声节奏上的切分。



（4）在任何情况下，都须避免二度到同度的进行：
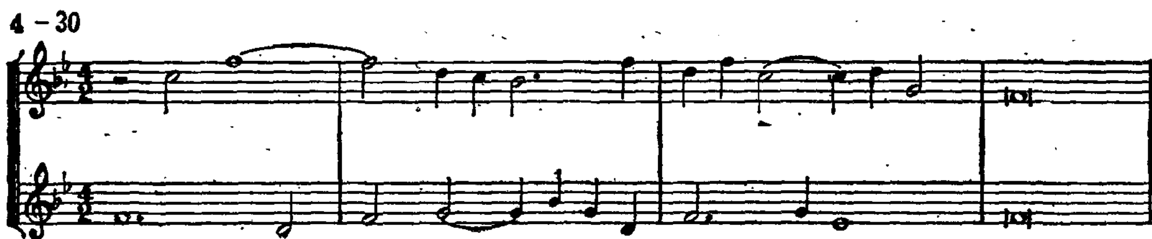


（5）这样的进行，隐含着 $^6_4$ 和弦的效果要注意前后的连接：
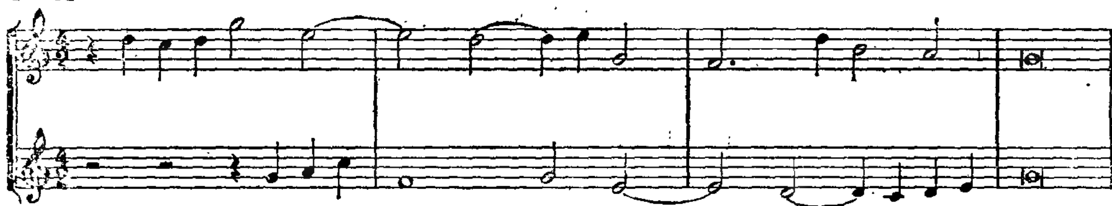


§ 10　**完整的谱例**

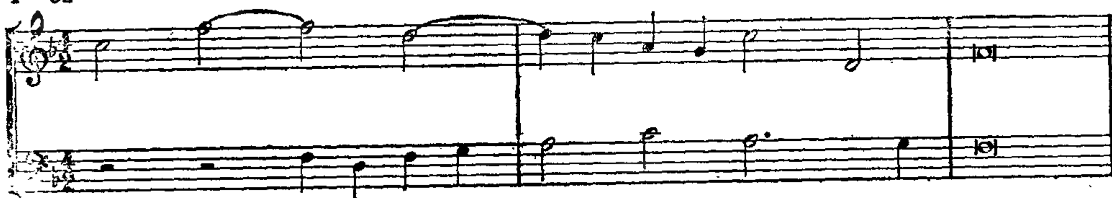
下面根据以上的规则和要求，举一些供参考的谱例，由学生自行分析。
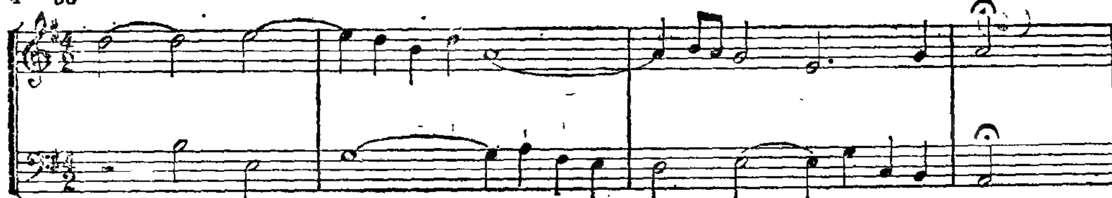


4－31



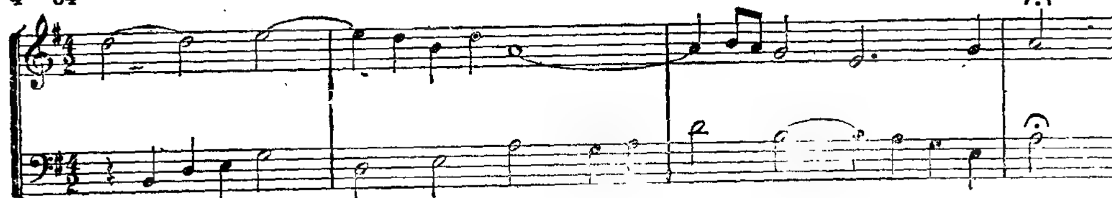
4－32
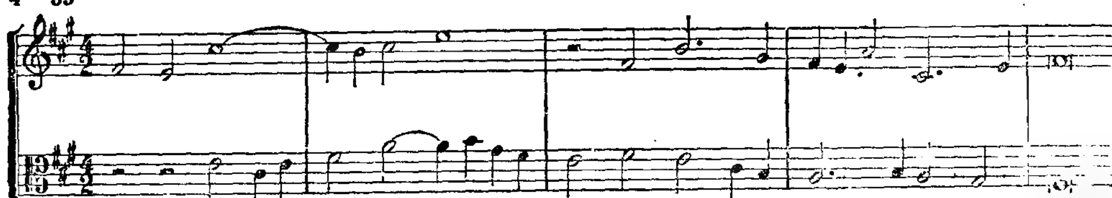


4－33



4－34
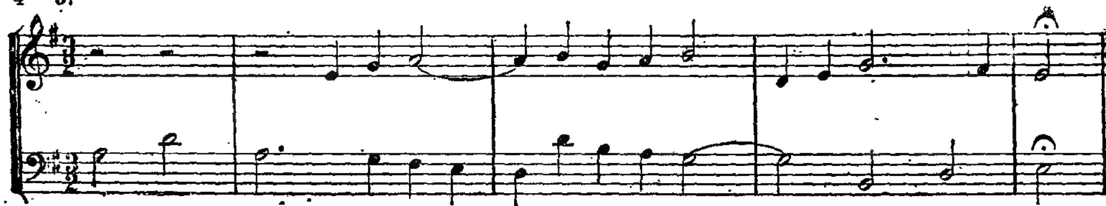


4－35
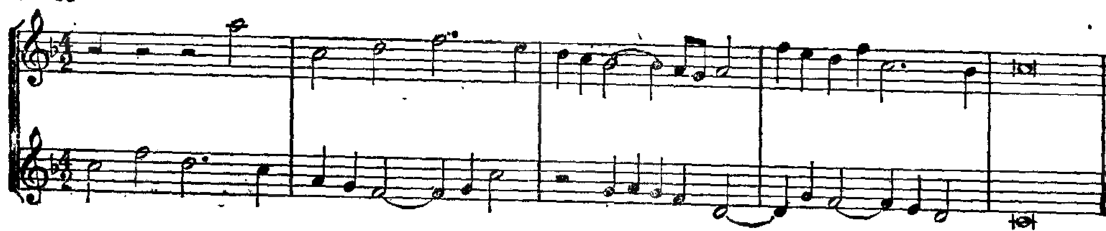


4－36
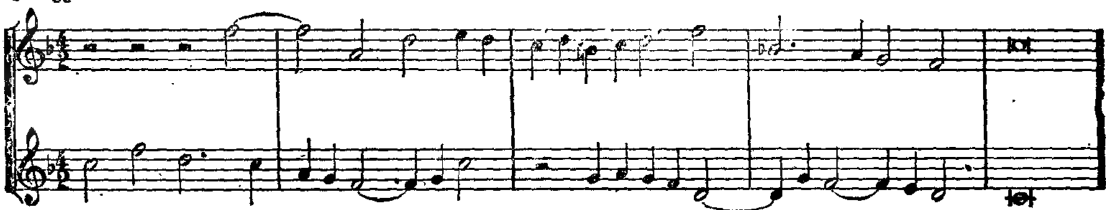


4－37



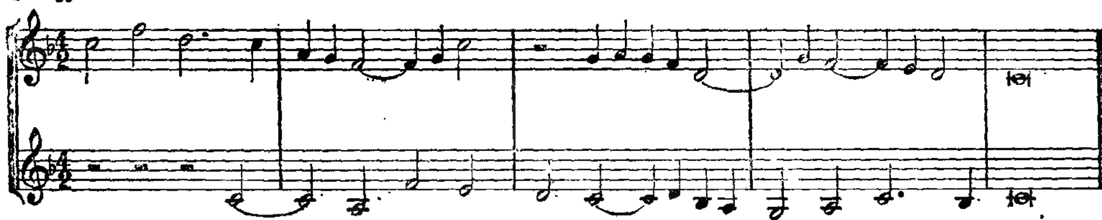
4－38
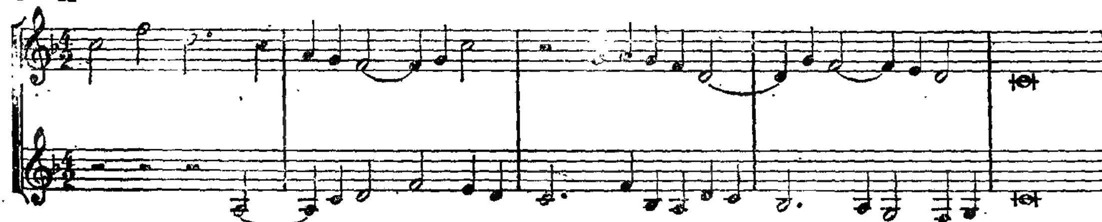


4－39



4－40



4－41



学生写作练习时，可以根据前一章所创作的旋律来配写第二声部，也可以同时写作两声部作旋律。最好经常要求自己在同一个旋律上作出各种不同的配置，因为在创作中

是常常需要具备这种能力的。下面是两个实际作品的例子，说明同一段旋律在音乐发展过程中的不同配置：

4－42

舞剧　白毛女

(a)

(b)

(c)
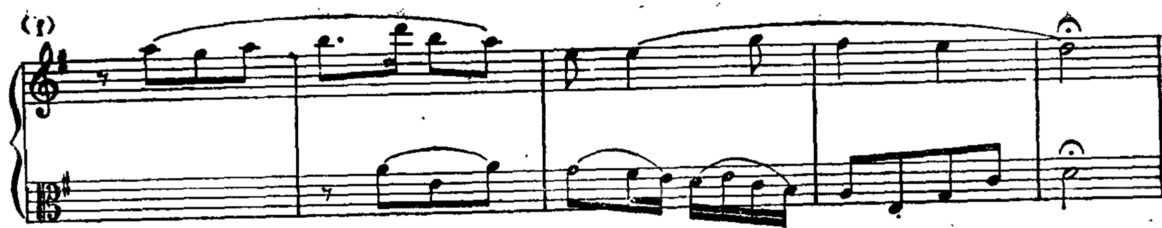
(d)

rit.

(e)
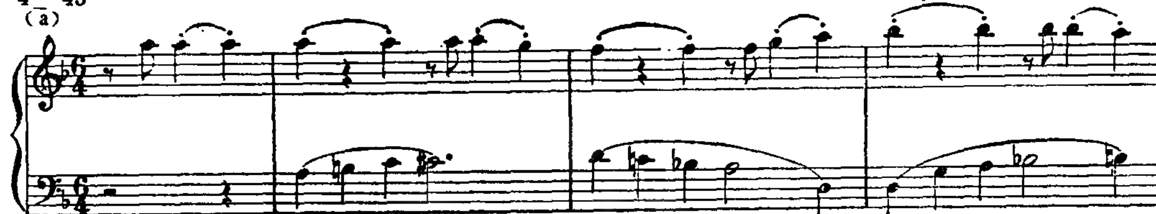
mp

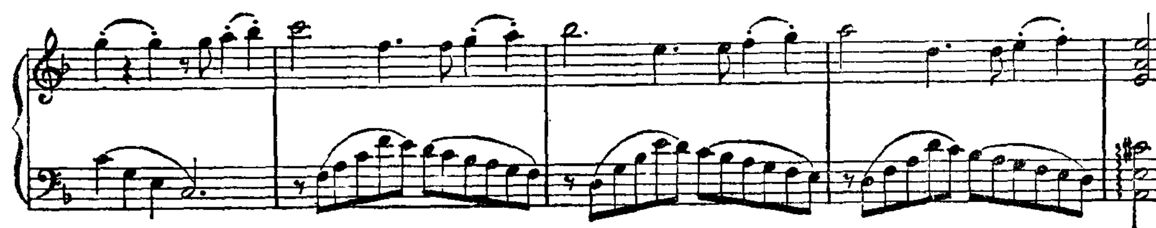
(f)
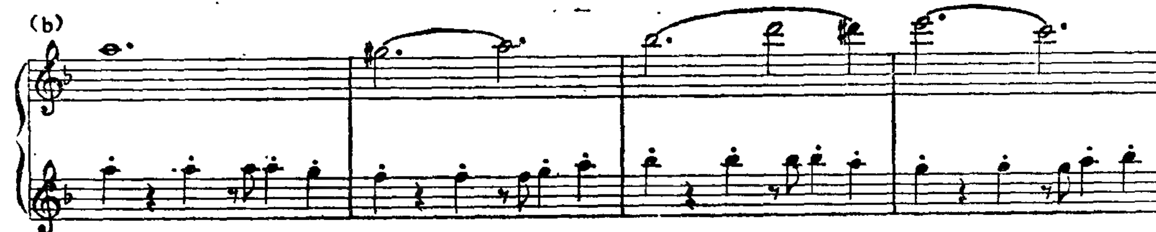


4－43　　　　　　　　　　　　　　　　　　德沃扎克：d小调交响曲
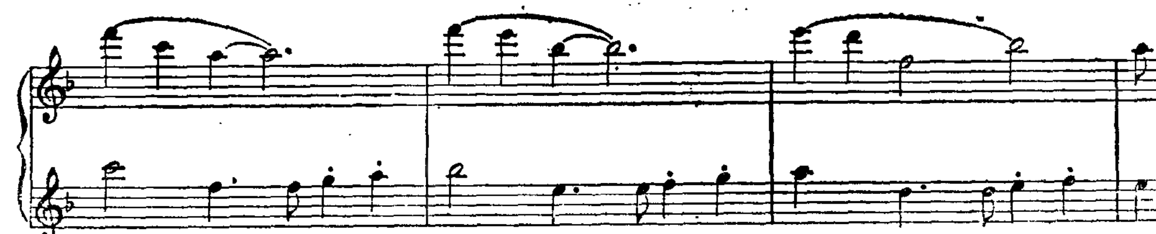
(a)





(b)
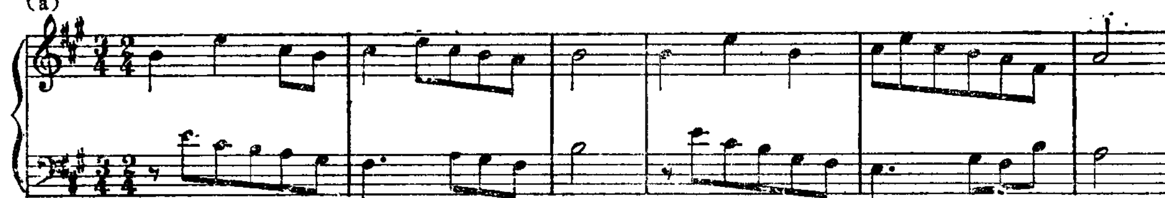




为了说明问题，除开头部分外我们只摘引了两个主要旋律。当然，在实际作品中，和声和节奏远更完备和丰富。
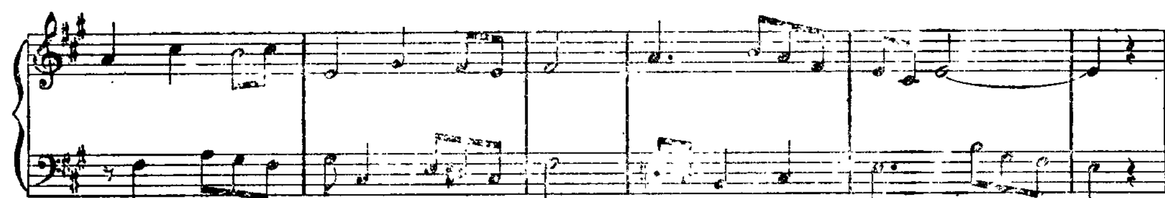
当学生对基本技术已熟练地掌握以后，应开始作一些比较自由的习作，例如可根据节奏未加改动的民歌配置略近器乐性质的另一声部旋律。

下面的例子可供参考：

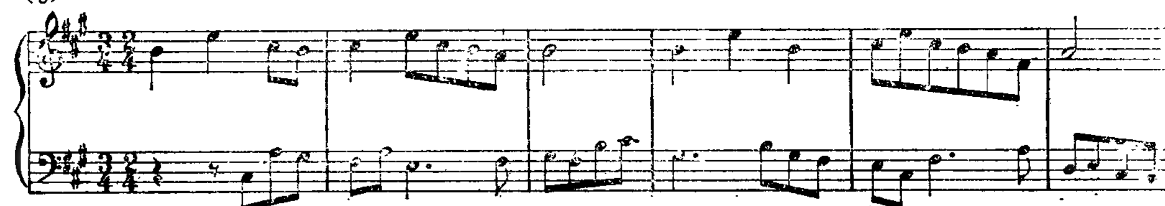
4-44

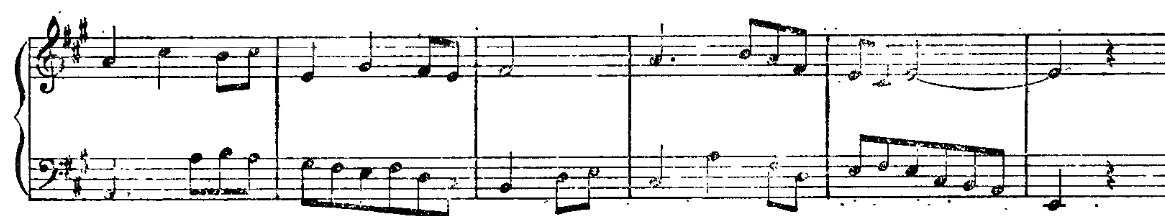
(a)
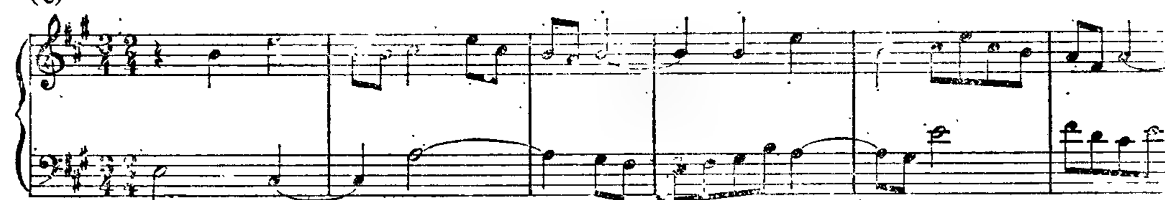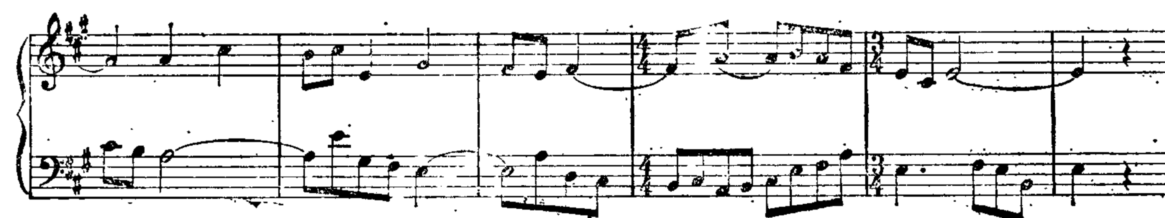




(b)





(c)





（三）繁复对位（上）

§11　简　　述

对比二声部的旋律如果只能作一种方式的结合，称为简单对位（如前所述）。在乐曲中这两个声部的旋律常常需要多次出现。如果每次出现都以同一种方式结合，就不免令人感觉单调。因此，在作品中常常需要将这一对旋律采用不同方式的结合以取得变化的效果。象这样的能够采取一种以上结合方式的对比二声部，称之为对比二声部的繁复对位。第一次出现的结合方式称为原形结合，以后出现的其它方式谓之变形结合。

繁复对位实际上也是一种变奏的手法——以新的变形结合来阐明原形结合的音乐内容，不过，变奏的关键往往集中表现在声部结合的方式上，而不是在其他方面如旋律本身的速度、节奏、节拍、装饰、华彩、性格以及为它伴奏的和声与织体上（如我们在支声手法或在变奏曲式中所理解的那样）。

繁复对位可以分为两大类型。

（1）可动对位。又可分为：

（a）纵向可动对位——原型结合中的两个声部（或其中之一）整个旋律在音高上作或上或下的移位而产生更靠近或更远离的新的变形结合。如果这两个声部移位而上下交换了位置，就称为二重对位。

（b）横向可动对位——原形结合中的两个声部整个旋律（或其中之一）在时间位置上作或前或后的移动而产生新的变形结合。

（c）纵横可动对位——原形结合中的两个旋律（或其中之一）既在音高上、也在时间上移位而产生新的变形结合。

（2）倒影对位（又称反向对位）。又可分为：

（a）纵向倒影对位——原形结合中的两旋律（或其中之一）在旋律进行的音高方向（上行或下行）上倒转产生新的变形结合。

（b）横向倒影对位——原形结合中的两旋律在旋律进行的时间方向（前进或后退）上逆转而产生新的变形结合。

（c）纵横倒影对位——原形结合中的两旋律同时作如上两方面的倒转而产生新的变形结合。

在实际创作中，这些类型的使用价值十分悬殊，下面择要分别叙述。

§12　八度二重对位

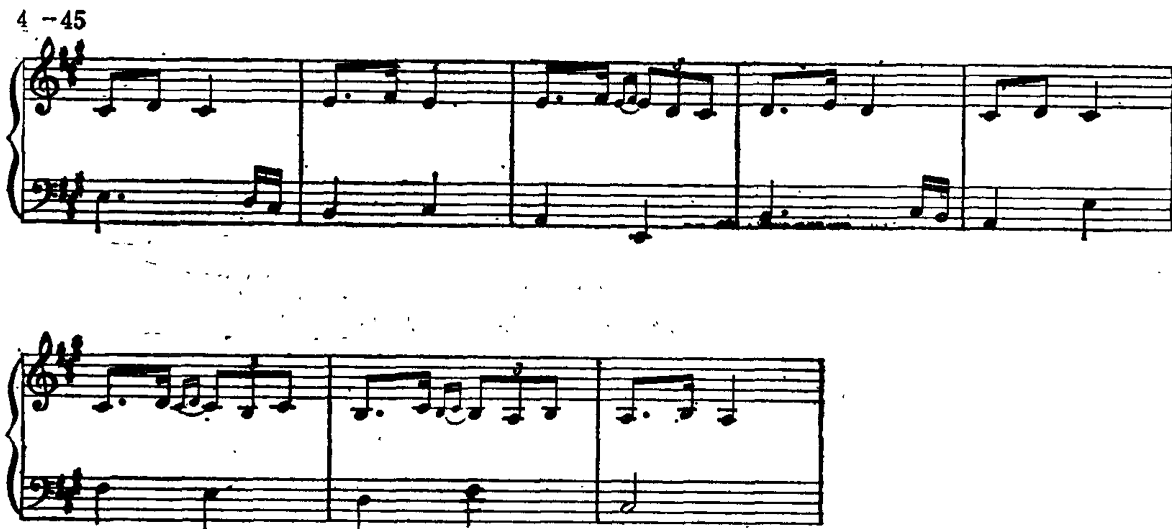
在一切繁复对位之中，以纵向可动对位之中的八度二重对位应用得最为广泛。

把一组对比二声部中下声部的旋律移高八度，或上声部的旋律移低八度，（也可移

动两个、三个八度）使这两个旋律上下交换了位置，形成一组新的结合。如果这两组结合都能符合对比二声部的要求，即为八度二重对位。
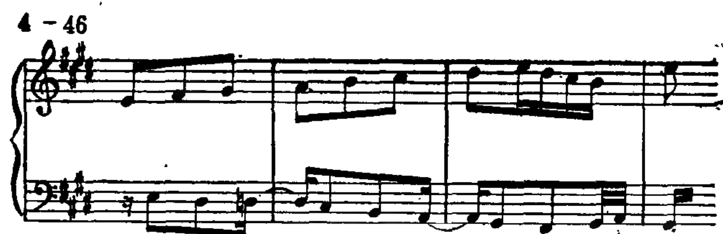
如绪论例 0—15鲍罗丁《在中亚细亚》中的二声部，除原形结合外，还出现过如下变形结合：

4－45



两个旋律一个向上一个向下同时移位，也可以得出八度二重对位的变形结合。本章例10的变形结合如下：

4－46



八度二重对位最简便的写作方法是，先将同一旋律相隔八度（或两个、三个八度）分别抄在上、下两行谱中，然后在中间配置另一旋律，要求它既与上面、也与下面构成对比二声部的关系。这样，第一、第二两行谱便成为原形结合，第二、第三两行谱则是变形结合：

4－47

原形结合

变形结合

注意这三行谱并不是一组三声部的结合，而仅仅是两组对比二声部。只不过中间这一旋律既作原形结合中的下声部，又作变形结合的上声部而已。

可以看出，在上下交换位置所形成的变形结合中，两个旋律本身和原形结合中的两个旋律没有任何改变、两声部节奏节拍上的对比关系、声部进行和旋律线的对比关系也都没有变化。原形结合和变形结合之间唯一的差异，是在两声部的和声关系上。

通过如下图式可以清楚的看出，原形结合中的任何音程在变形结合中都有改变：

4－48

原形结合

1 2 3 4 5 6 7 8

变形结合

8 7 6 5 4 3 2 1

原形结合中的同度、八度、三度和六度音程在变形结合中变为八度、同度、六度和三度，仍然是可以自由应用的和弦音程。

原形结合中的二度、七度音程，在变形结合中改变为七度、二度音程，仍然是有条件地应用的（作为不协和弦，或和弦外音）音程。

只有五度音程不同，原来是可以自由应用的，在变形结合中却变成有条件地应用的四度音程了。所以，为了照顾到变形结合中的和声关系，在八度二重对位的原形结合中，五度不能自由应用。

根据上面所述，任何一组对比二声部的结合，只要其中五度音程处理恰当，就能成为八度二重对位。于是我们可以把问题范围缩小，集中到五度音程的应用上。

把五度音程当作经过音来处理，变形结合中就成为很好的四度音程的经过音：

4－49

原形结合 (a) (b)

变形结合 (a) (b)

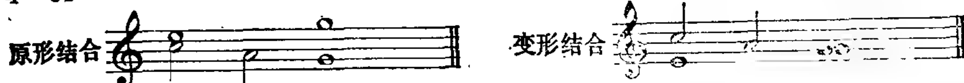
把它当作五声音阶的"经过音"来处理，也是可以的：

4－50

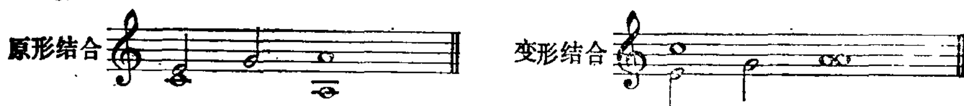
原形结合 (a) (b)

变形结合 (a) (b)

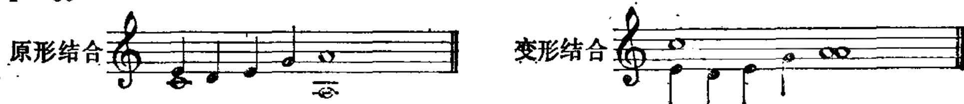
但下面这样的进行就不够理想，因为变形结合中四六和弦的意味太浓厚了：



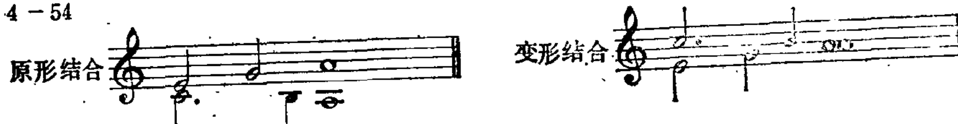
象下面这样的进行可能好些，因为变形结合中暗示出的和声不是四六和弦，而是六和弦：



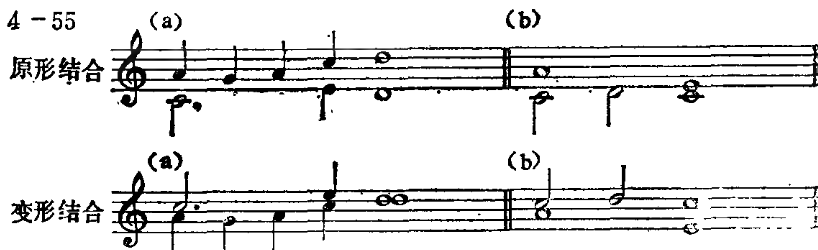
如果这样，就会好些，因为用了四分音符，时值更短暂些：



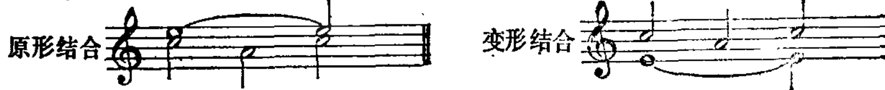
如果这样就更好，因为已经具有留音的效果了：



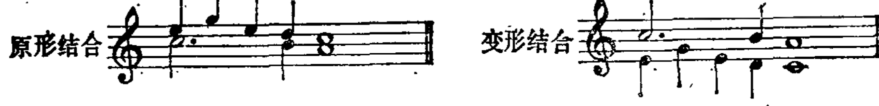
五度音程也可以当作辅助音来处理：



但是，当作五声音阶的“辅助音”却不易得到良好的效果，因为变形结合中常会成为正式的四六和弦：



不过，这样的进行却是可以的：



五度音程还可以当作留音来处理：



更有效果的是把五度和四度连接起来应用，使原形和变形结合形成两组不同结构的和弦连接，其中五度都是和弦音，四度都是和弦外音：

4－59

总之，五度音程的新问题，不仅不是难于解决的，解决好这些问题有时还可以带来新的变化。

另有些其他问题须注意：

（1）任何同向五、八度都须避免。即使上声部二度级进、下声部四、五度跳进的情况也不能应用。因为这样的同向八度在变形结合中会变成上声部跳进，下声部级进；同向五度则会变成同向四度，而四度是不能这样自由应用的：

4－60

（2）上声部9－8的留音不能应用，因为在变形结合中会成为下声部7－8的留音：
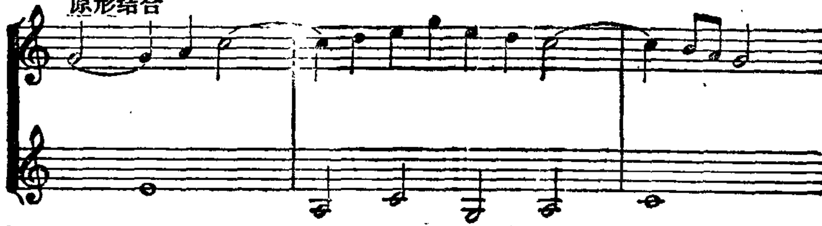
4－61
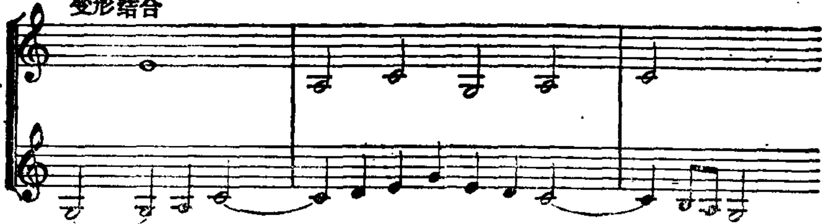
（3）提防这样的情况，以免变形结合中发生二度到同度的不良进行：

4－62

（4）如果两个声部移位的关系是一个八度（或两个八度）时，那么两个声部间的音区距离也不要超过一个八度（或两个八度），以免变形结合中出现声部交错：

4－63
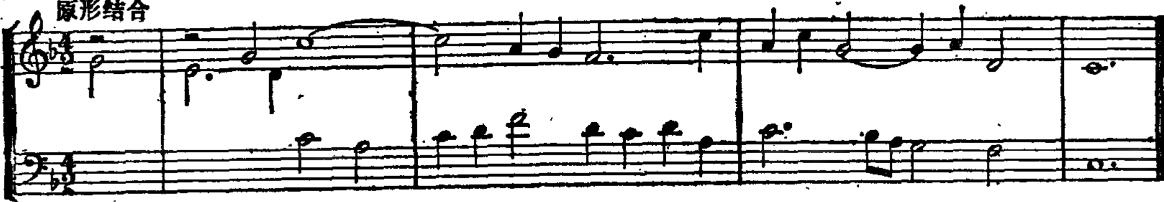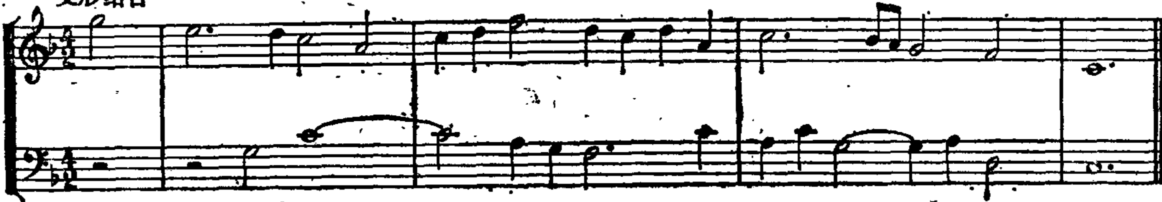




掌握了以上这些要领之后，就可以不必采用三行谱的写作方法，直接写作八度二重对位，得出效果良好的变形结合了。

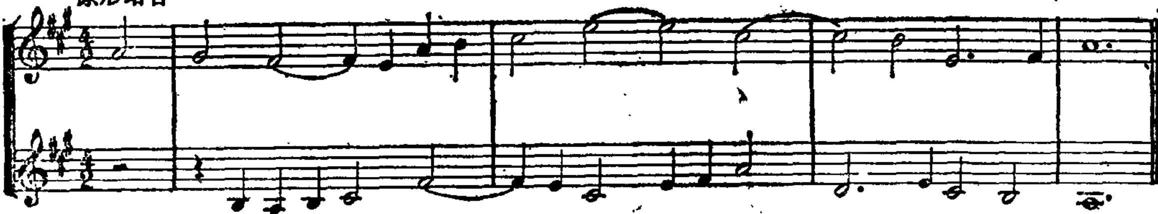
下面举一些基本技术锻炼性质的谱例，供学生分析参考：
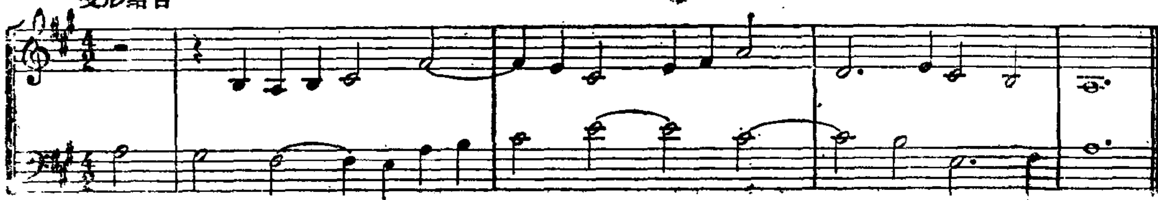
4－64
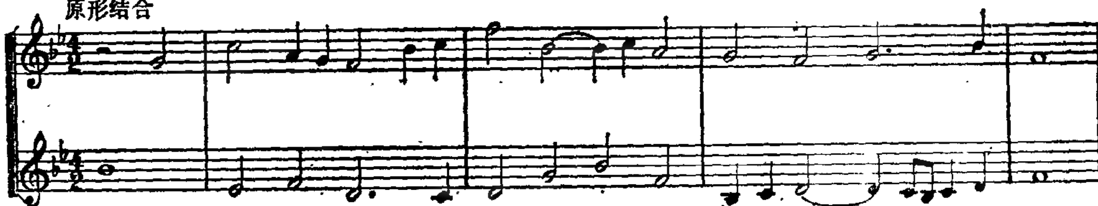




4－65
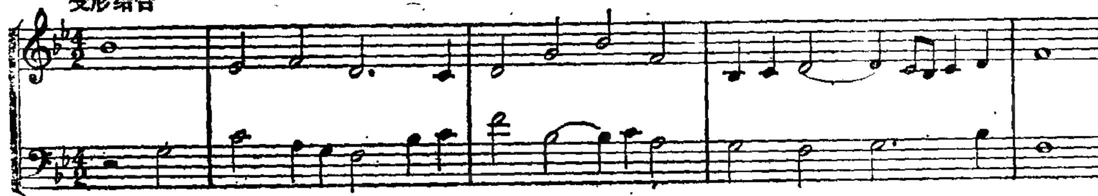




4－66

原形结合
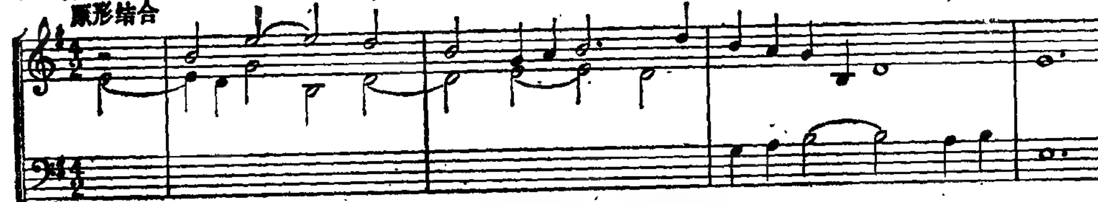


变形结合
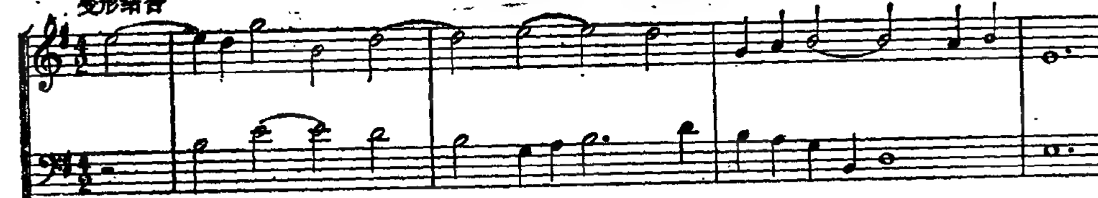


4－67

原形结合
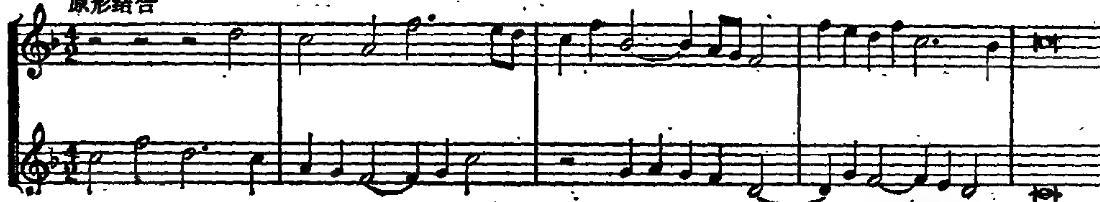


变形结合
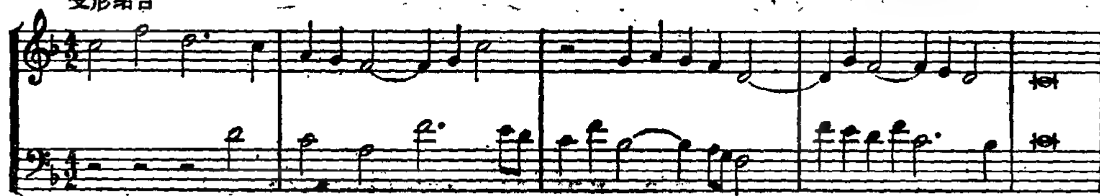


4－68

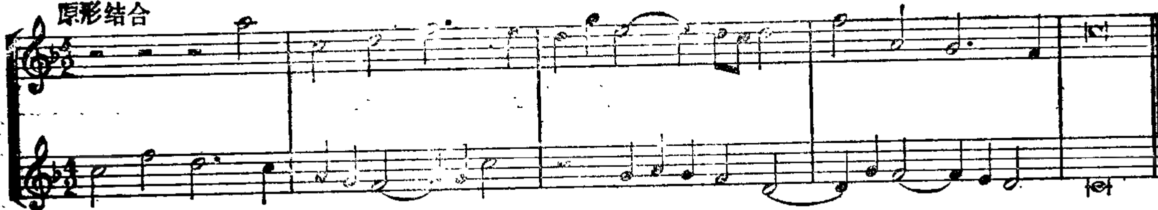
原形结合
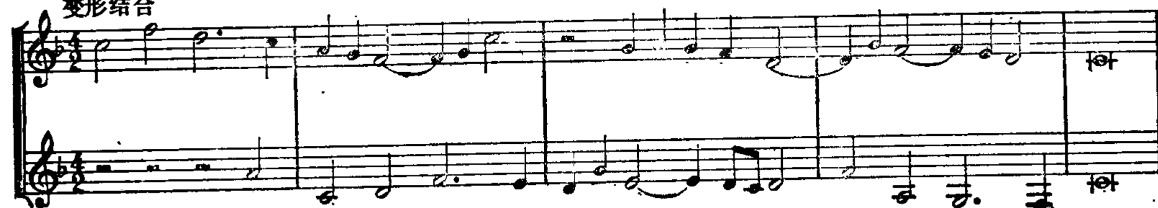


变形结合
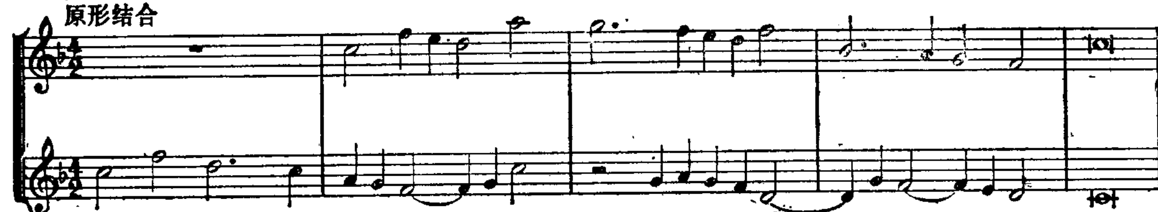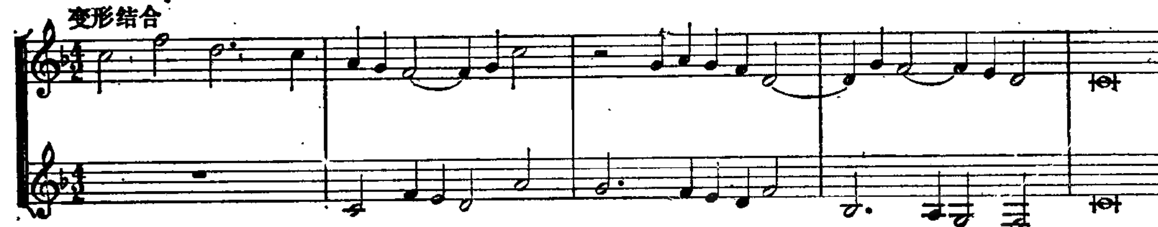


4－69
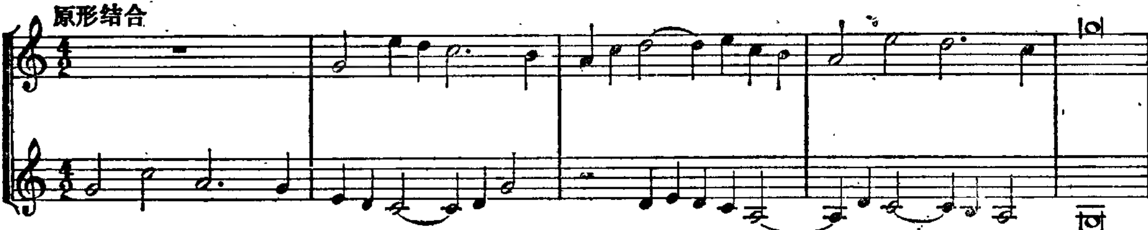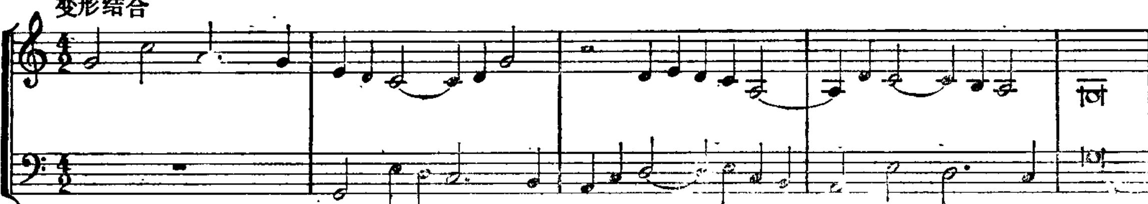




4－70
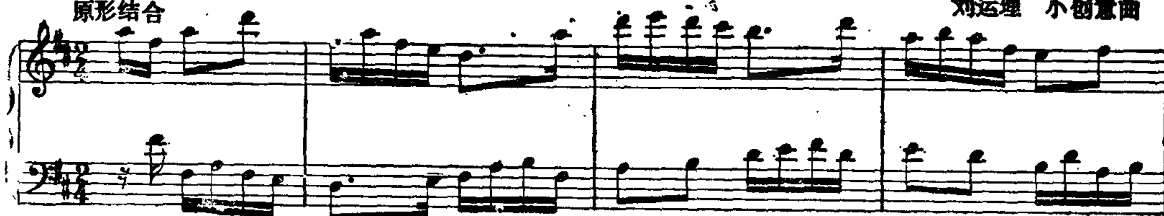




4－71
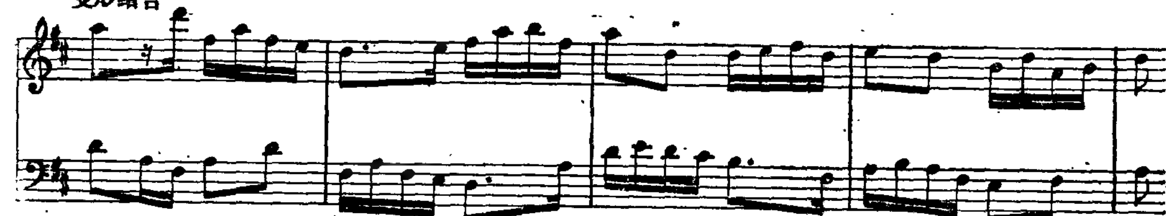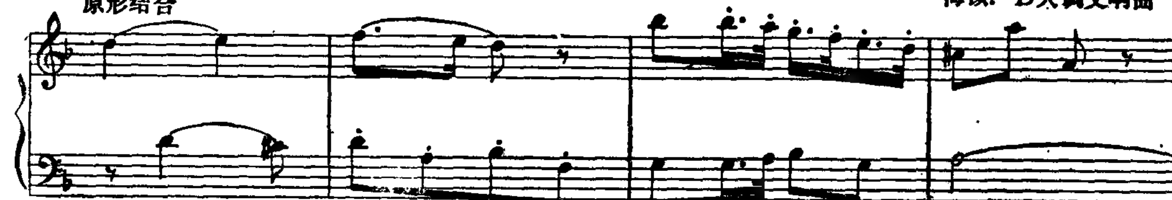




下面再举一些实际创作中的谱例：
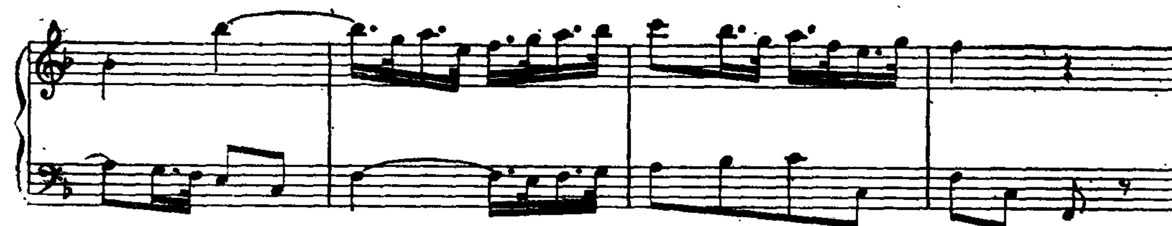
4－72
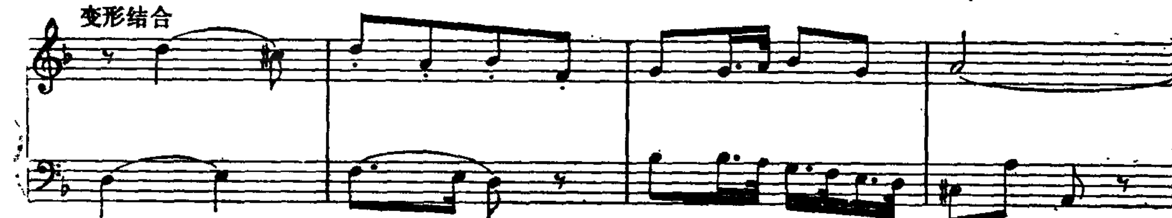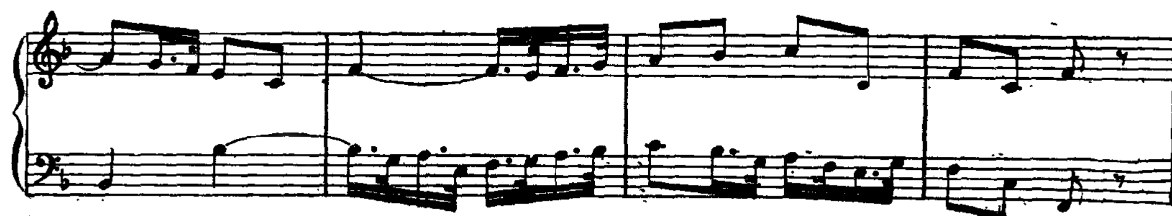




4－73
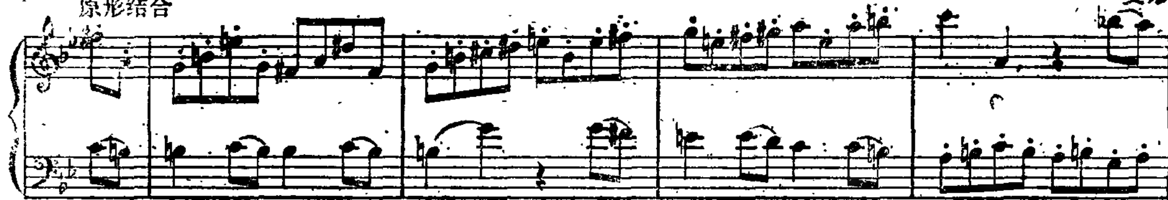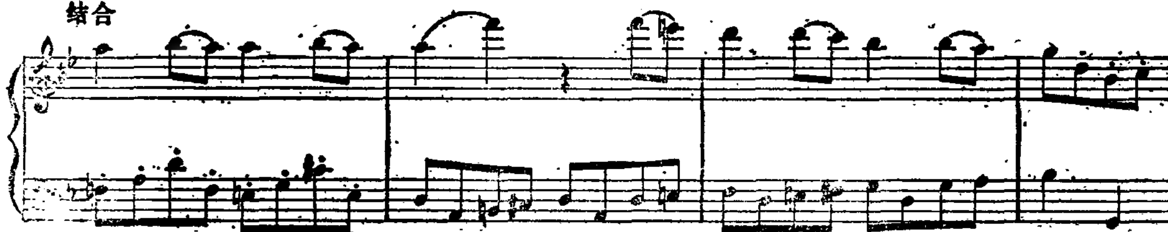








4－74　　莫扎特：g小调交响乐

原形结合



结合
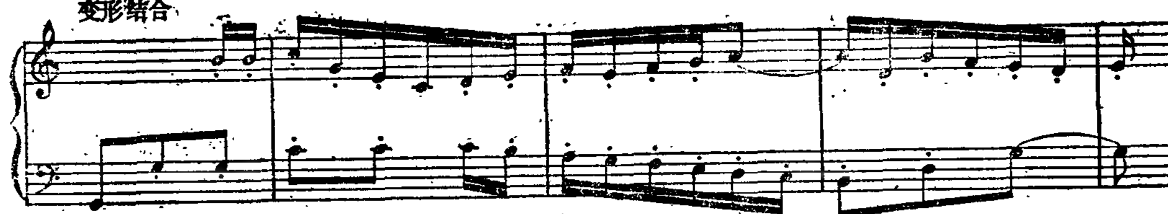


4－75　　贝多芬：c小调四重奏Op.十八之四

原形结合
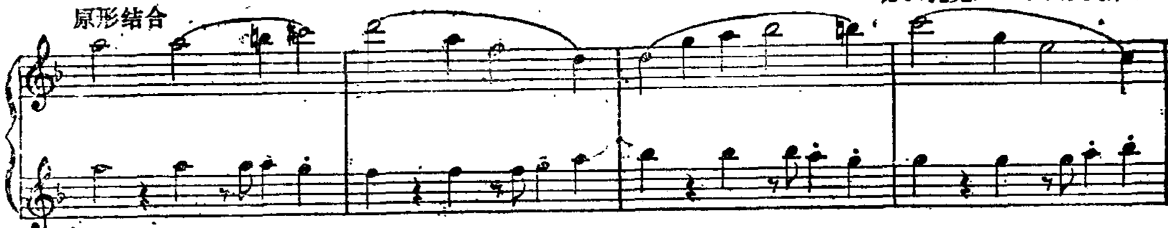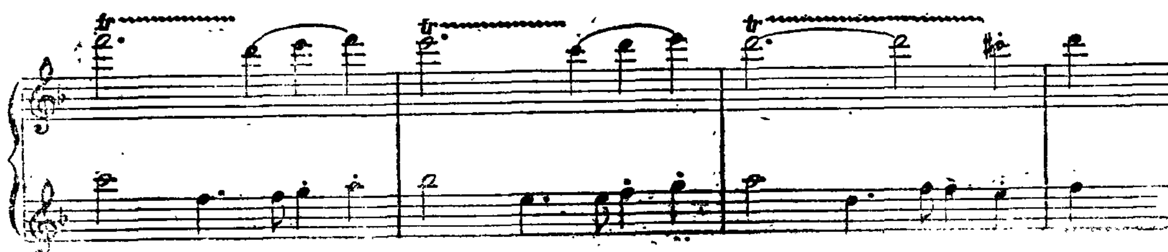


变形结合
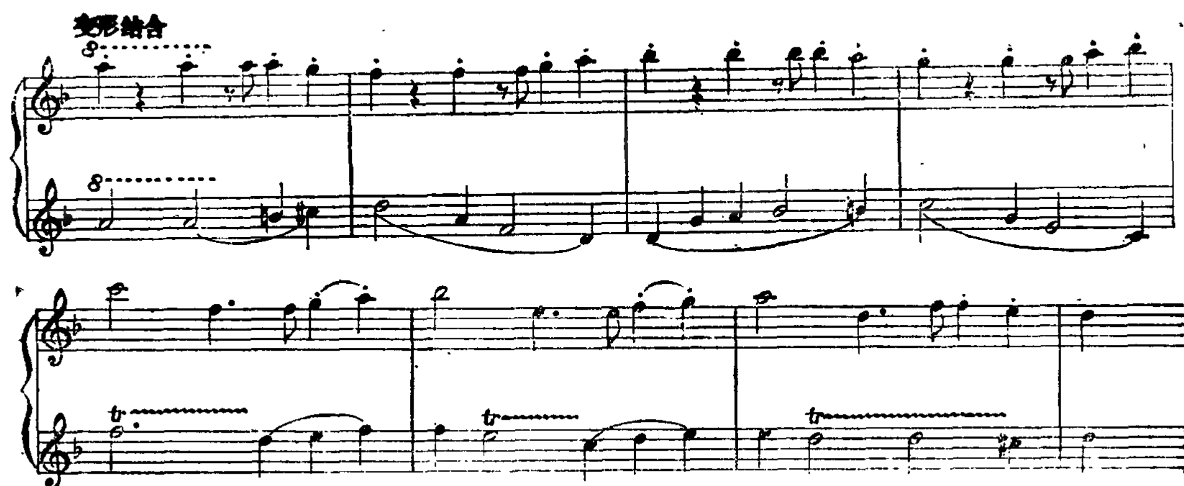


4－76　　德沃扎克：d小调交响曲

原形结合
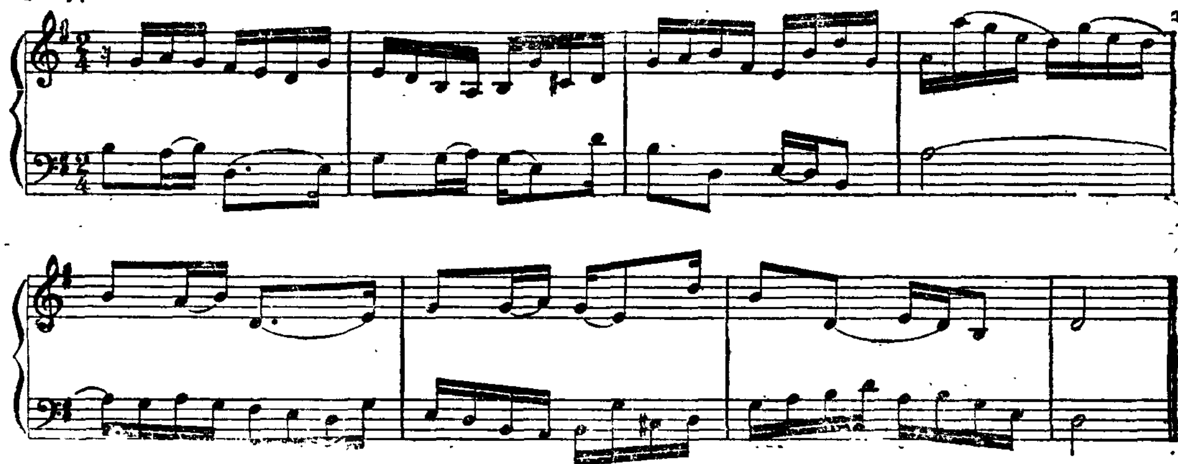






注意，从上面的一些例中可看到，由于原形结合与变形结合处于乐曲结构的不同位置，因此旋律中，尤其在结束处，时常可见到某些细微的自由变化。

下面再举一个根据民歌旋律配置的例子；在这类作业中，节奏和二声部的和声，都可有较多的自由：

4 -77

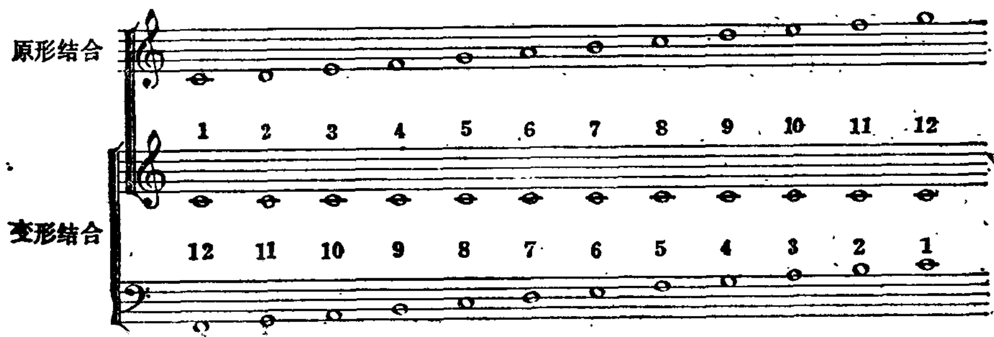


§13 十二度二重对位

十二度二重对位与八度二重对位一样，原形结合中的两个旋律，在变形结合中必须变换上下的位置。但是，移位的音程不是八度，而是十二度（八度加五度）。先参看绪论例 0—13，其中前三小节半可视为原形结合，后三小节半是变形结合。

十二度二重对位原形结合中的所有和声音程，在变形结合中也都要起变化：

4 -78



由于移位的音程度数不同，所以写作要求也随之而异。原形结合中的同度、三度、五度、八度、十度和十二度，在变形结合中改变为十二度、十度、八度、五度、三度和同度，仍然是可以自由应用的和弦音程。

原来有条件地应用的二度、四度、九度和十一度音程，变为十一度、九度、四度和二度，仍然是有条件地应用的音程。

只有六度音程不同，原来是可以自由应用的，在变形结合中变为七度，成为有条件地应用的音程了。因此，在十二度二重对位中六度不能当作独立的和弦音程自由应用，六度平行不用说就更须避免了。下面举一些六度音程的各种应用方法：

六度当作辅助音来用，可以使变形结合中的七度合理存在：

4－79

原形结合 (a) (b) (c)

变形结合 (a) (b) (c)

不过象下面这样的情况，在变形结合中虽然可以解释为五声音阶的"辅助音"：

4－80

原形结合 (a) (b)

变形结合 (a) (b)
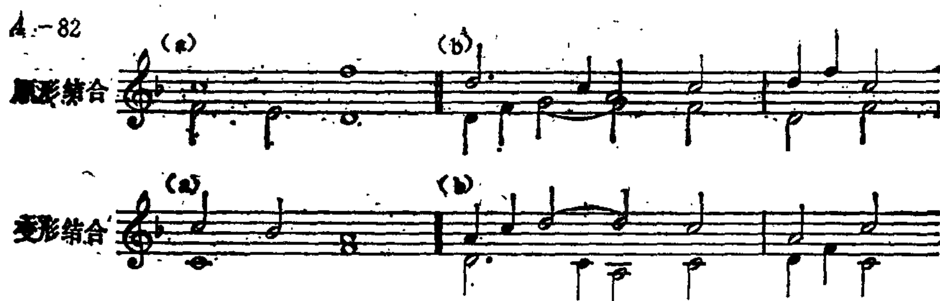
但显然不如下例这样，具有七和弦解决的意味更富于和声功能的推动力：

4－81
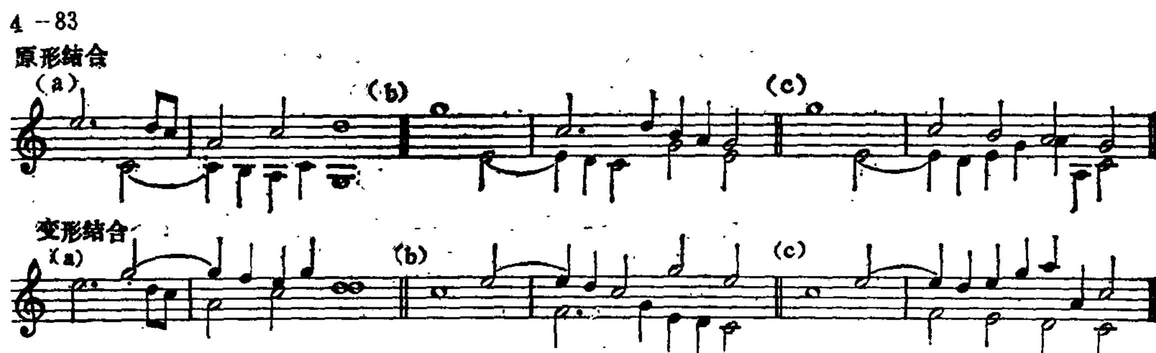
原形结合 (a) (b)

变形结合 (a) (b)

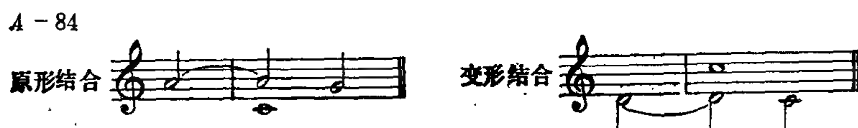
六度音程也可以作为经过音来应用：
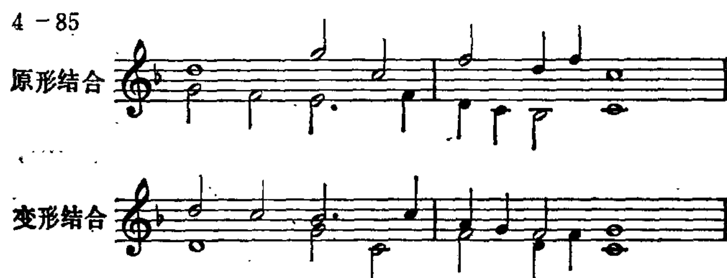


下声部切分音的六度，一定要下行级进，引入七度音程的经过音或辅助音，这样变形结合中就形成很好的7—6的留音：



但须注意，这样切分的六度下行级进，不能在上声部出现，否则变形结合中将产生下声部7—8的留音：
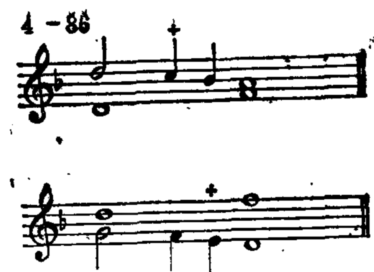


如果安排得合理，六度音程，在原形结合中是第一转位的三和弦中的和弦音程，在变形结合中就会成为合理解决的、根音和七音先后出现的七和弦：
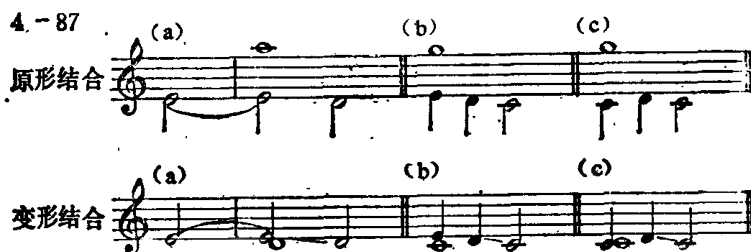


原形结合中的六度在变形结合中会变成七度，所以我们使用时要考虑变形后的各种情况而受到一些限制。反过来，原形结合中的七度在变形结合中变成六度，因此我们在原形结合中就要争取运用七度音程，否则良好的六度音程，在变形结合中将失去应用的机会。
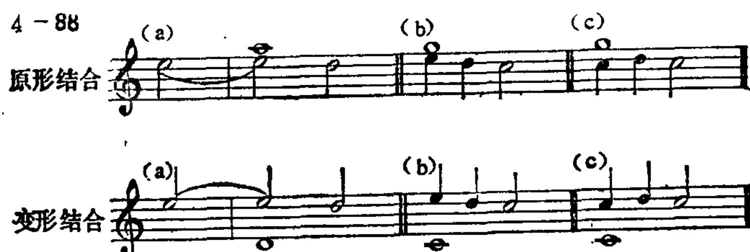
下面这样由连续级进产生的七度和六度音程，在原形结合中前一个音是经过音，在变形结合中则后一个音是经过音：



当原形结合中出现十二度音程时要注意变形结合时形成 2 — 1 的进行：
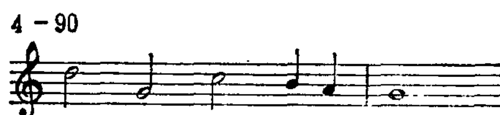


同样的进行，如果是在五度的距离上而不是十二度上，就毫无问题了：
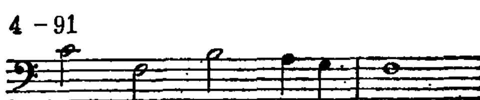


在十二度二重对位中出现另外一个新问题是，由于原形结合中的一个旋律要向上方或下方作十二度音程的移位，所以，在变形结合中这一旋律在调式的音级和功能上都要一起变化（八度二重对位中，是没有这种变化的）。如这一段旋律：



移上五度后，主音变成属音，下属音变成主音，属音变成第二级音……，甚至调性都可能改变：
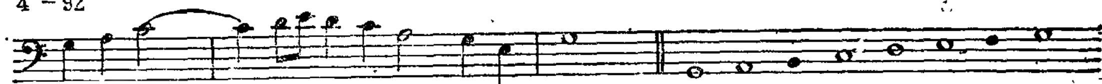


移位后也可能产生生硬的旋律进行。例如将前例的旋律移下五度，就出现了不良的增四度音程：
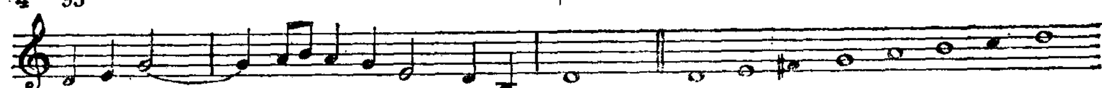


在五声音阶中，移位甚至会造成自然音列的改变，如下面这样一段旋律，原来是建筑在以G为徵的自然音列上的：

4－92



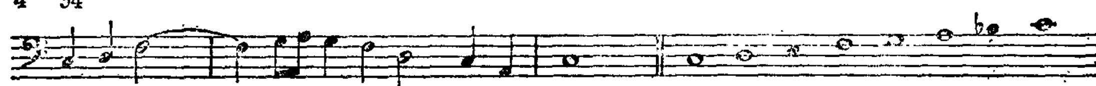
移上五度后，却进入了以D为徵的自然音列，隐含增加了一个#号：

4－93



若是移下五度，就落到以C音为徵的自然音列上（隐含增加一个♭号）：

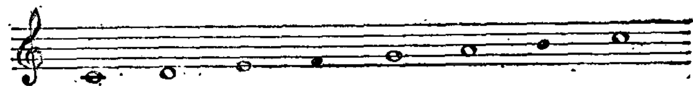
4－94



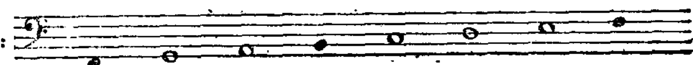
为了使这一旋律在原形结合中和变形结合中都和另一旋律良好地配合，就要尽量使它在移位前后都保持在同一音列、同一调式、调性中。下面我们来研究这方面的一些规律。现在先看向下十二度移位。为了便于了解和记忆，我们用图式来说明写作时如何予先估计旋律各音向下十二度移位所产生的后果：

4－95

原形结合中的旋律音：
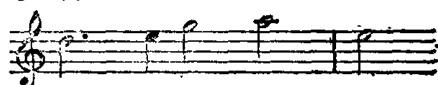


变形结合中移下十二度的结果：

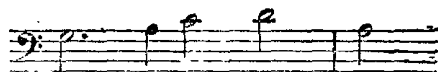


上面图式中，可把音阶中的音分成四类。

（1）上下两行都是白色音符的音。原形结合中五声音阶的商、角、徵、羽，移下十二度后在变形结合中成为徵、羽、宫和商，仍是同音列的五声音阶音，因此原形结合中这四个音可以在旋律中自由应用：

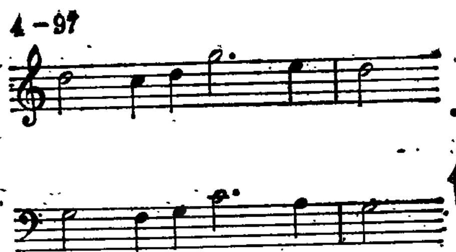
4－96





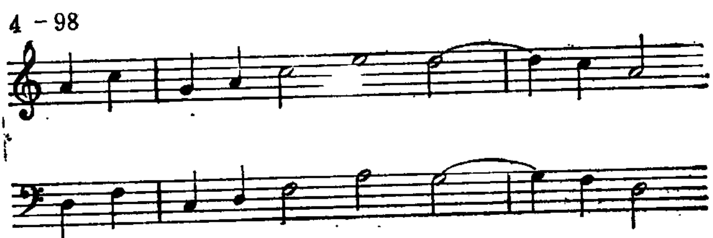
（2）上面白色下面黑色的音。原形结合中重要的五声音阶音宫音，移下十二度后要变成三度间音清角。因此，原形结合中对于宫音要慎重应用，应该使它移位后在变形结合中能够安于三度间音的地位：

4－97
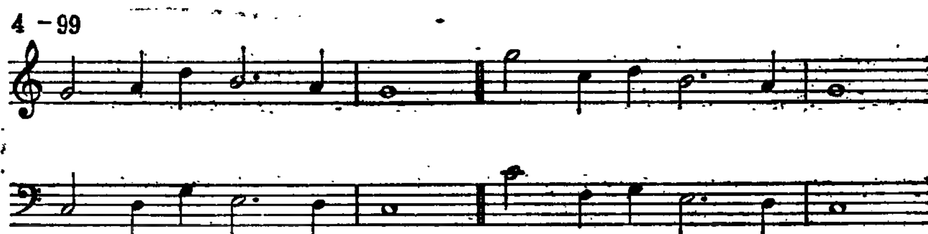


如果在原形结合中过分地强调的宫音，很自然地在变形结合中旋律就会进入另一个音列，这个音移位后也就不再具有三度间音的性质，而成为新的音列中的宫音。这将导致与另一声部配合时发生困难：

4－98



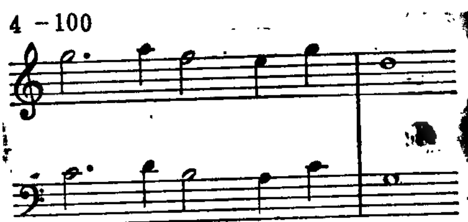
（3）上面黑色下面白色的音。原形结合中的三度间音变宫，是一个不重要的音，本可以不用或少用。但现在应该争取应用，否则变形结合中，重要的五声音阶音角音将失去显现的机会：

4－99



（4）上下都是黑色的音。原形结合中另一个三度间音清角，在变形结合中变成三度间音变宫，依然是不重要的音。对这个音可以少用或不用。如果应用，不仅要使它合乎清角音在旋律中的进行方式，而且还要照顾到移下十二度成为变宫音之后的效果：
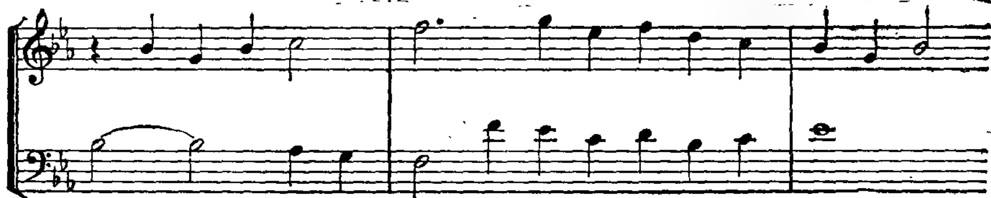
4－100
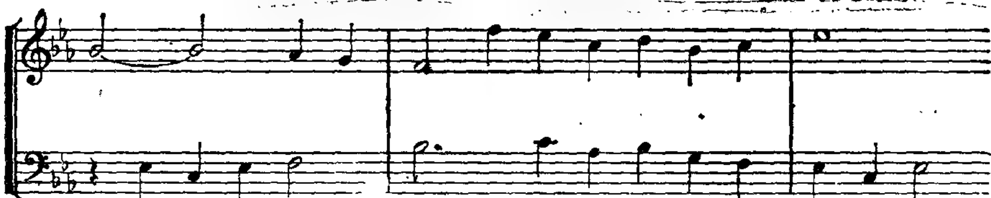


我们应该尽量作到，使一个旋律在原形结合中和在变形结合中，都能和另一个不曾移动位置的旋律统一在同一音列同一调式调性中。如下：

4－101

原形结合



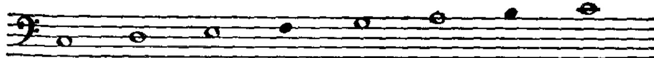
变形结合



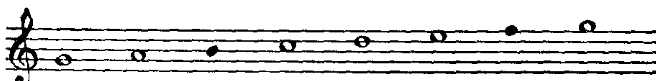
向上移位十二度，可用另一图式说明．从中可以看到，宫、商、徵、羽四个音可以自由运用，角音要慎重应用，清角要争取应用，变宫少用或不用．原理相同，不必再加以解释：

4－102

原形结合中的旋律音

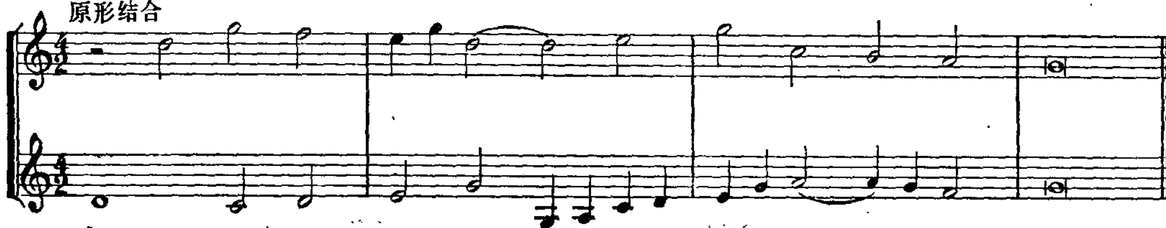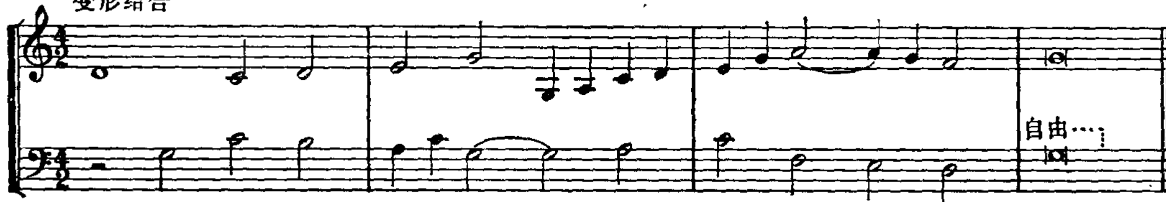


变形结合中移上十二度的结果：



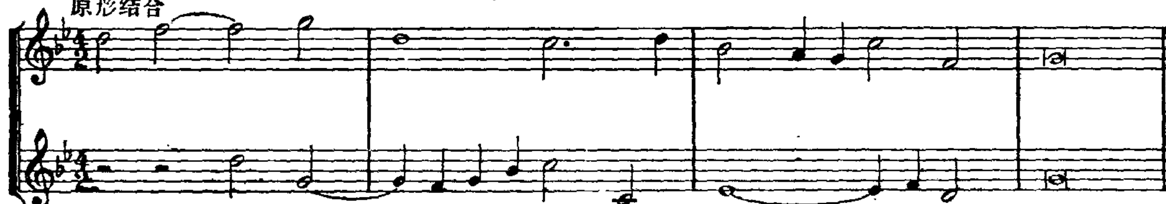
下面举一些基本技术锻炼的谱例供学生自行分析：
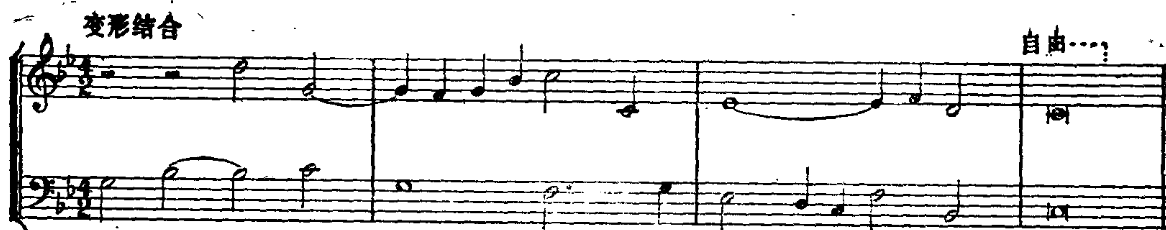
4－103
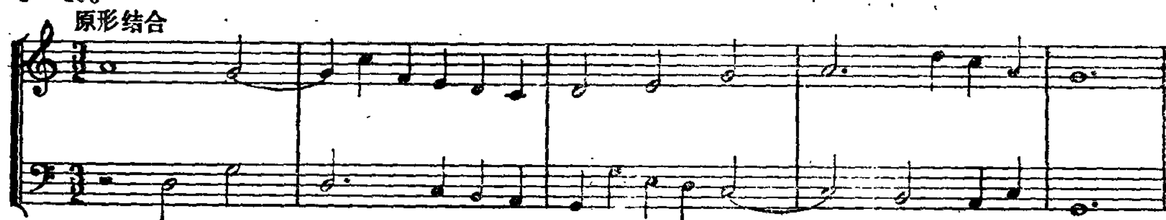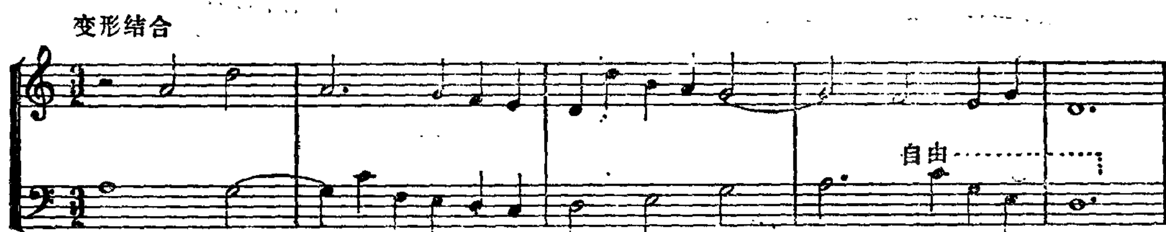




4－104
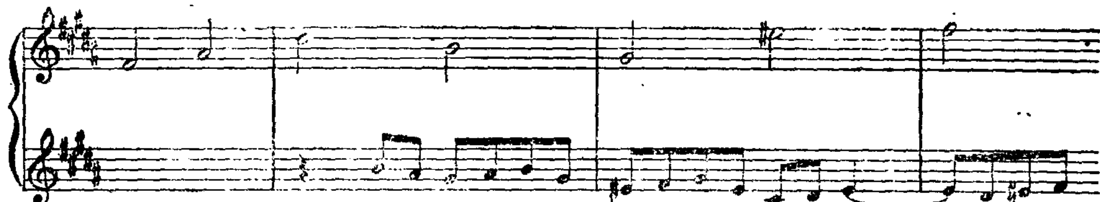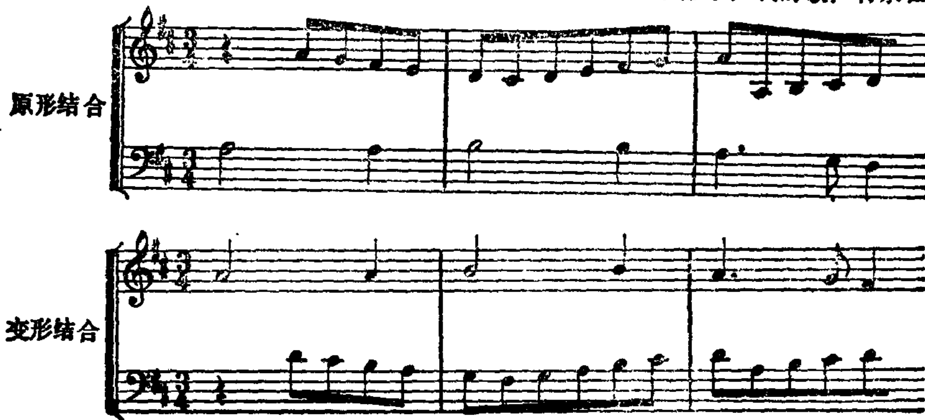








注意：以上例中为了使两个结合都能完满结束，变形结合的终止式中一个声部旋律常常会有自由改动而不拘泥于原来的旋律进行。

再举些实际作品中的谱例：
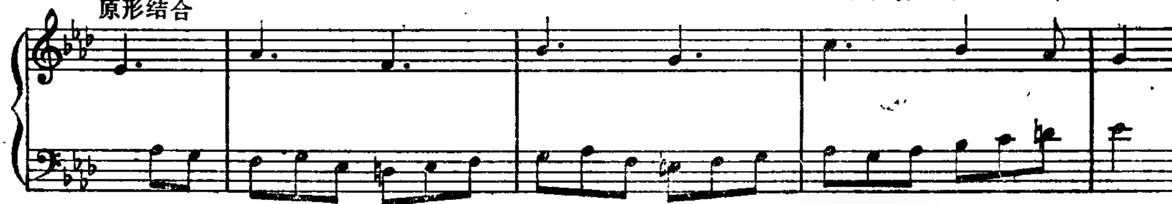


此例是本章例4—8（巴赫·《平均律钢琴曲集Ⅱ23赋格）的十二度二重对位变形结合：
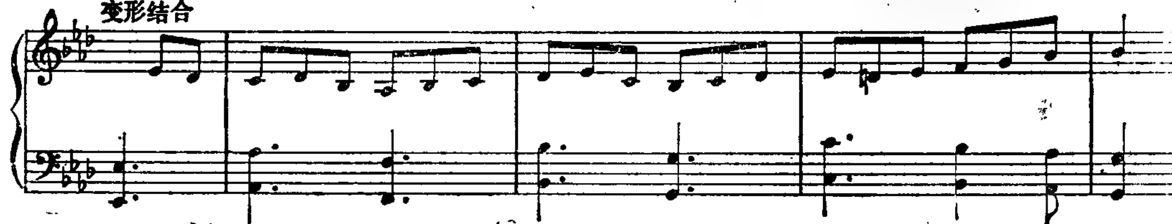


4－108　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬：钢琴奏鸣曲 Op.110

原形结合
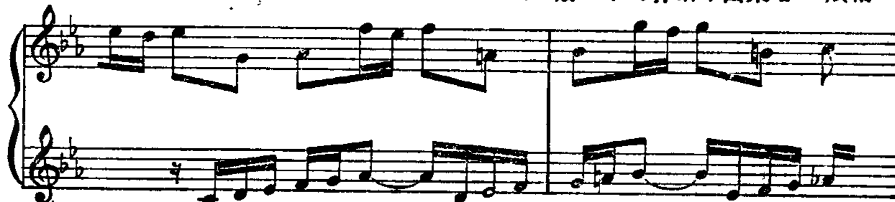


变形结合
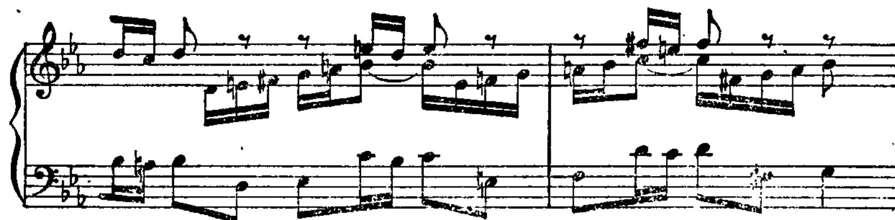


4－109　　　　　　　　　　　　　　　　　　巴　赫：平均律钢琴曲集Ⅰ2 赋格

原形结合
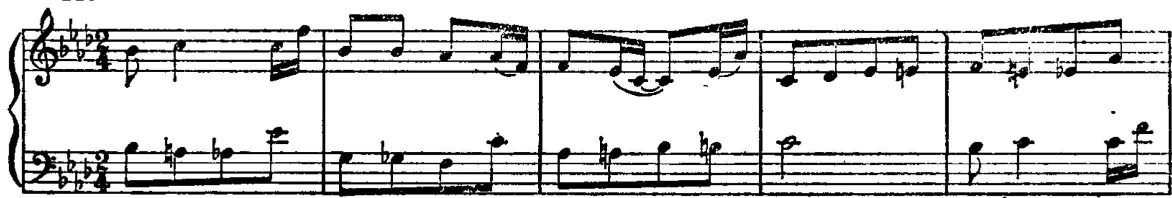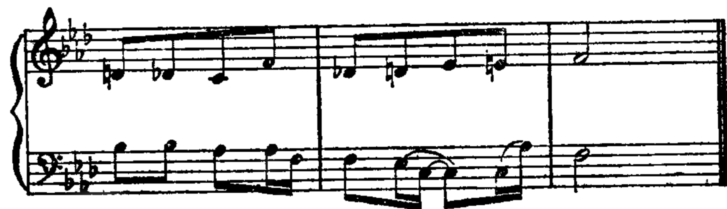


变形结合



上例是两个模进片段的结合，不是完整的旋律。这往往用在乐曲中作为连接、过渡。变形结合时整个地移了调并增添了另一个陪衬声部。

4－110





此例是根据民歌旋律的较为自由的配置，其中有可能较多考虑音乐的内容和形象性。

写作十二度二重对位要考虑的情况比八度二重对位要复杂得多。在未熟练掌握这种技术以前，如果用五声音阶为骨干的民族风格旋律进行配置，建议学生仍采用三行谱的写作方法（下面一节讲的十度二重对位也是这样）。

§14　十度二重对位

学过八度二重对位和十二度二重对位的原理之后，再学习十度二重对位，就不困难了。

十度二重对位中两个声部上下交换位置时，其音程移位的度数是十度（八度加三度）。原形结合中所有和声音程在变形结合中也都发生变化：

4－111

原形结合

1　2　3　4　5　6　7　8　9　10

变形结合

10　9　8　7　6　5　4　3　2　1

从上图可见原形结合中所有可以自由应用的和弦音程在变形结合中仍然是可以自由应用的和弦音程。但是，不完全协和音程，在变形结合中统统变成了完全协和音程，这就使得任何平行进行和几乎所有的同向进行都不能应用了，因为平行三度、六度和十度会变成平行八度、五度和同度；同向到三度、六度和十度的进行会变成隐伏八度、五度和同度。因此两声部只能作反向或斜向进行，写作时受到的限制更大。只有极少的情况可以用同向进行，如下例变形结合中这种同向到五度、同向到八度是允许的：

4－112

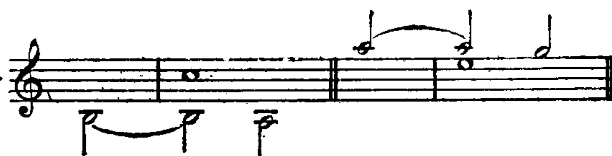
原形结合

变形结合
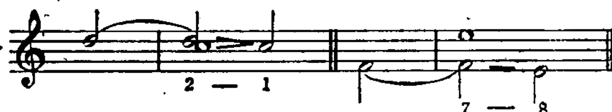
原形结合中有条件地应用的音程，在变形结合中也都仍然是有条件地应用的音程。但需要注意避免某些不合理的情况，如下：

4－113

原形结合



变形结合



和十二度移位类似，旋律移位十度也会引起音级、功能、甚至调式调性的改变。在七声音阶大小调中，这种变化给予旋律的影响还不太严重，如这样的旋律：
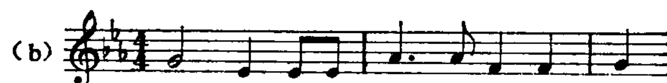
4－114　　　　　　　　　　海　顿：第十二首弥撒曲

(a)



移上三度后，依然是很好的旋律：
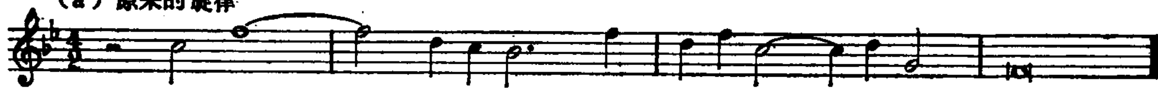
(b)
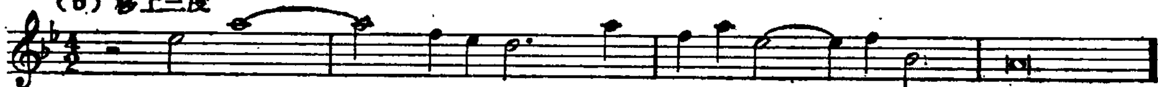


可是，以五声音阶为骨干的旋律，任意取来，移上或移下三度，就难免出现如下这样离奇古怪的音调：

4－115

(a) 原来的旋律
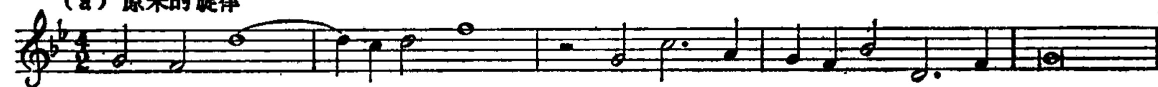


(b) 移上三度
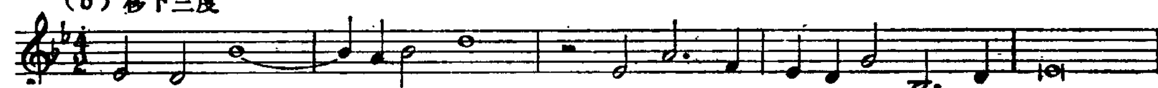


4－116

(a) 原来的旋律



(b) 移下三度

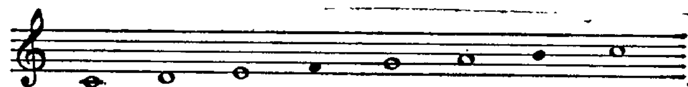


下面仍以图式来说明如何处理好这个问题。

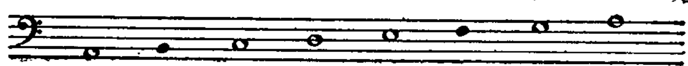
移下十度：

4－117

原形结合中的旋律音



变形结合中移下十度的结果

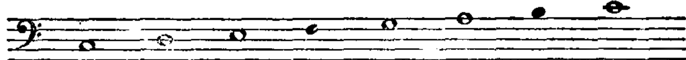


原形结合中只有三个五声音阶音，即宫、角和徵可以自由应用，这三个音变形结合中变成羽、宫和角，仍是五声音阶音；另外两个五声音阶音商和羽，须照顾到变形结合中变成三度间音变宫和清角的效果，要慎重应用；原形结合中的两个三度间音清角和变宫须争取应用，否则变形结合中就缺了两个五声音阶音商和徵。可以看出，其基本原理与十二度二重对位完全一样。

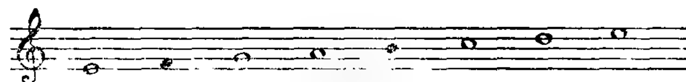
再看移上十度：

4－118

原形结合中的旋律音



变形结合中移上十度的结果



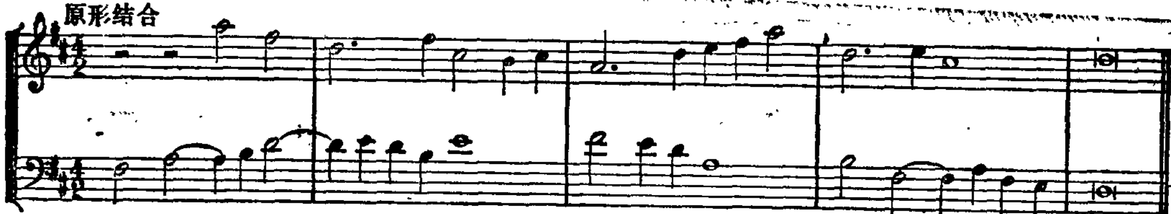
原形结合中可以自由运用的是宫、角、羽三个音，慎重应用的是商、徵二音，要争取用的是变宫。

尽管如此，条件限制很苛刻，但只要我们能够予计到旋律移位后的一切后果，也还是可以写出差强人意的旋律。

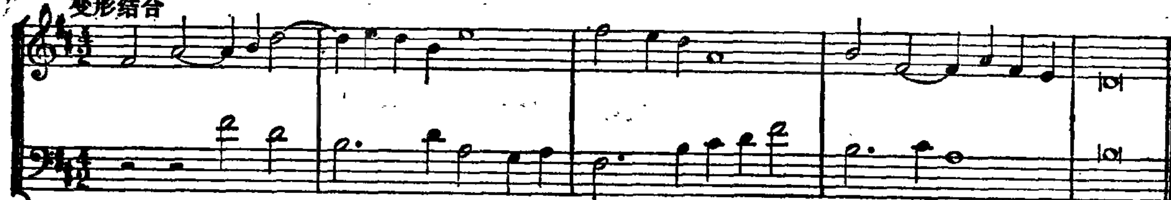
下面举一些供分析的基本技术锻炼的谱例：

4－119

原形结合
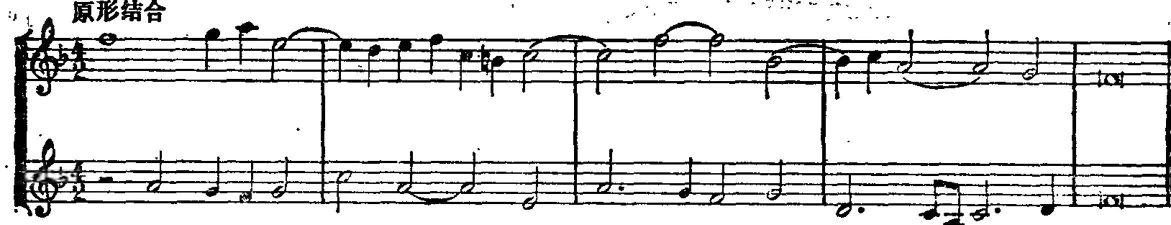


变形结合
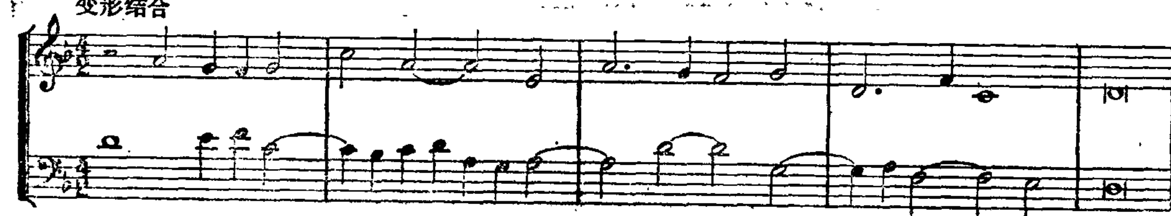


4－120

原形结合
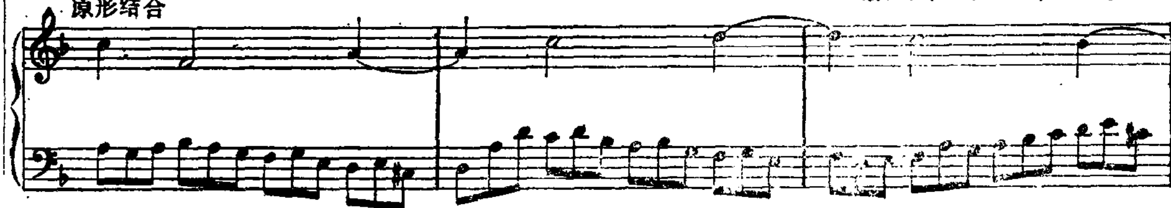


变形结合
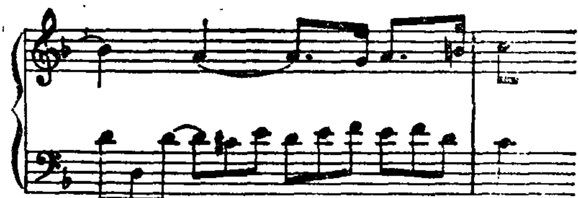


再举些实际作品中的谱例：
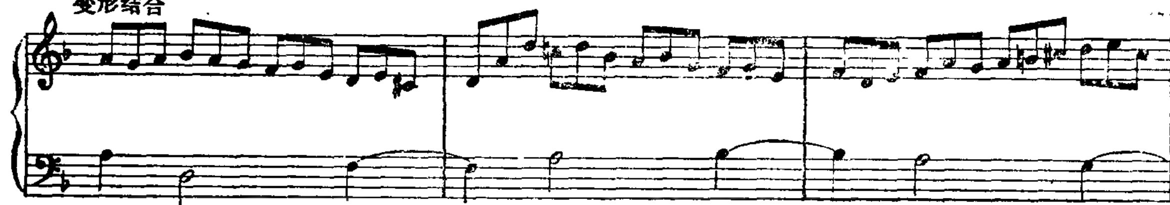
4－121　　　　巴　赫：赋格的艺术第三首卡农
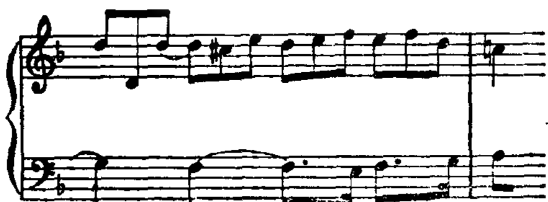
原形结合





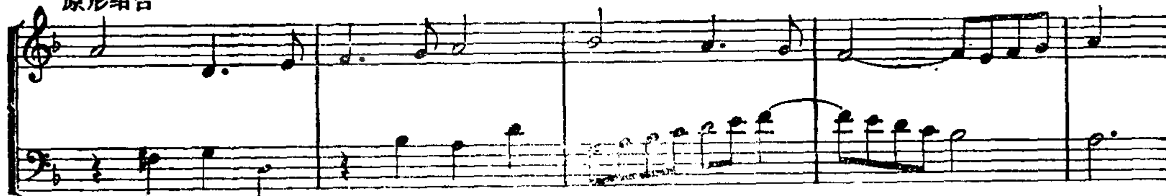
变形结合
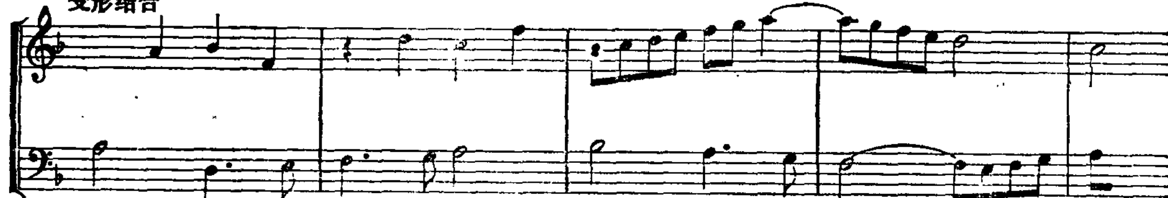




4－122　　　　巴　赫：赋格的艺术第十首

原形结合



变形结合



此例系由四声部对位中摘引出来的。
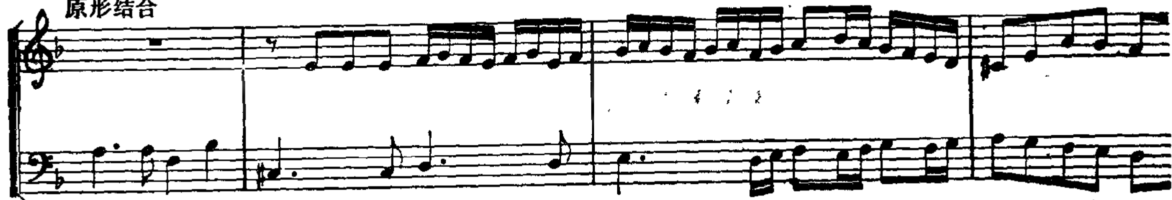
§15　纵向可动对位的一些其它情况
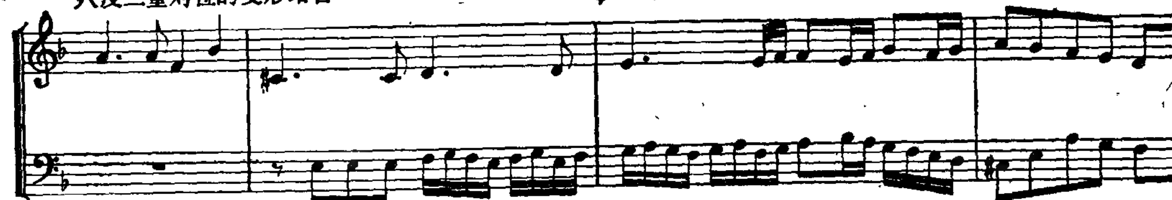
从理论上说，可以用任何音程来写作二重对位（如九度二重对位、十一度二重对位、十三度二重对位等），但在以三度叠置和声为基础的音乐中很难处理，极少实例，故我们不加研究。
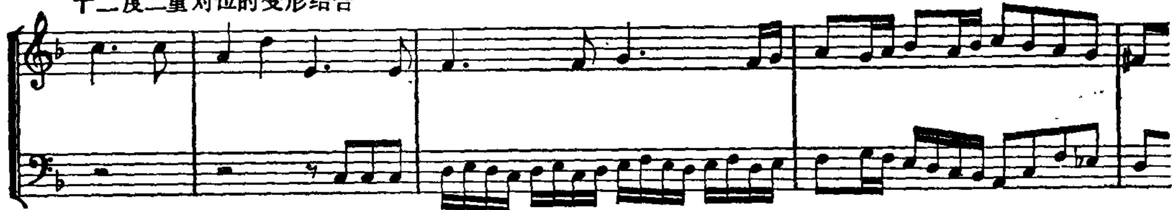
也可能两个旋律只作各种音程的纵向移位，而不变换上下位置（仅仅是纵向可动对位，而不是二重对位），这种形式由于变奏的效果不强，创作中也少应用，无须专门研究。

即使在上述三种二重对位中，十二度和十度二重对位的实用价值也远远不及八度二重对位。另一方面作曲家为一个旋律配置对比声部时，如果同时兼顾两种或三种二重对位的要求，就可能出现多种多样的变形结合形式。如下例：
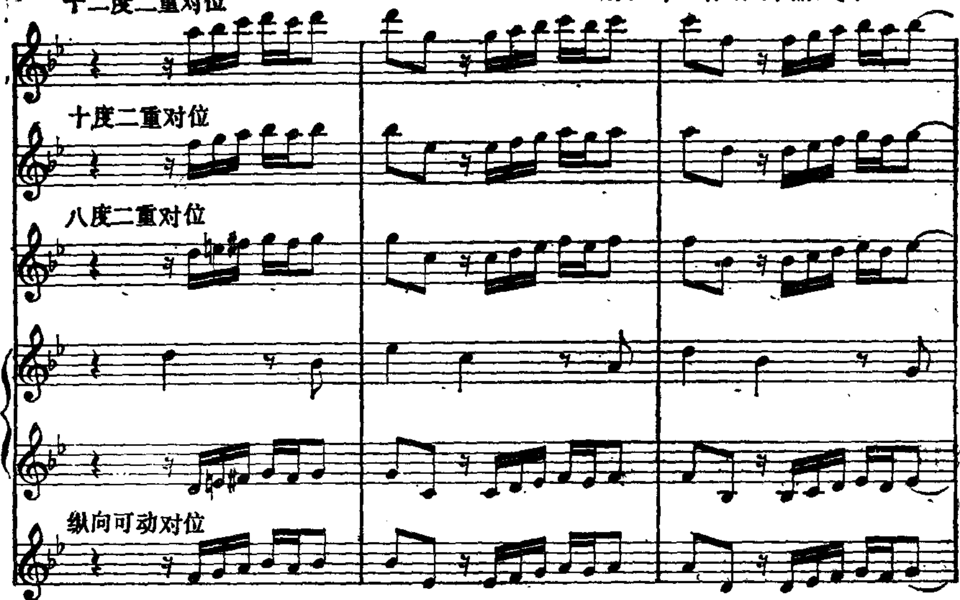
4－123　　莫扎特：安魂曲
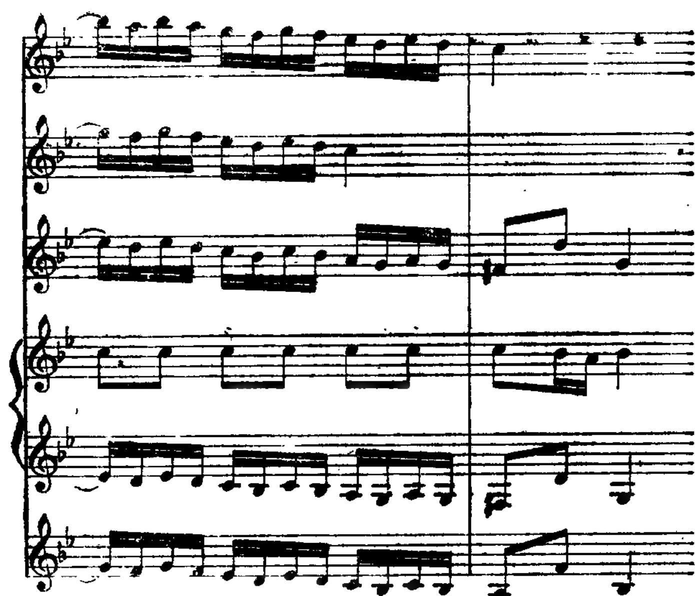






4－124　　巴赫：平均律钢琴曲集 赋格Ⅱ16



原形结合
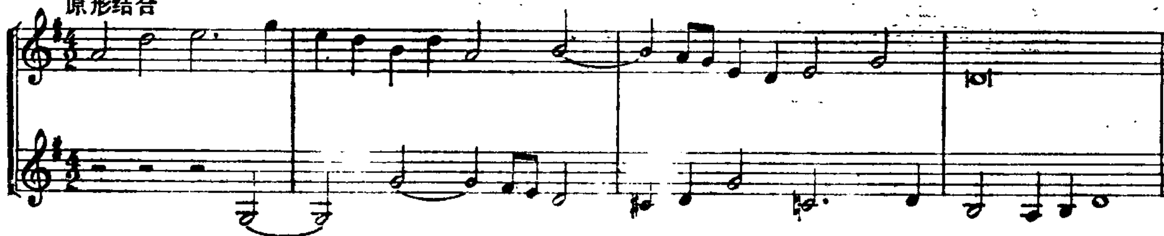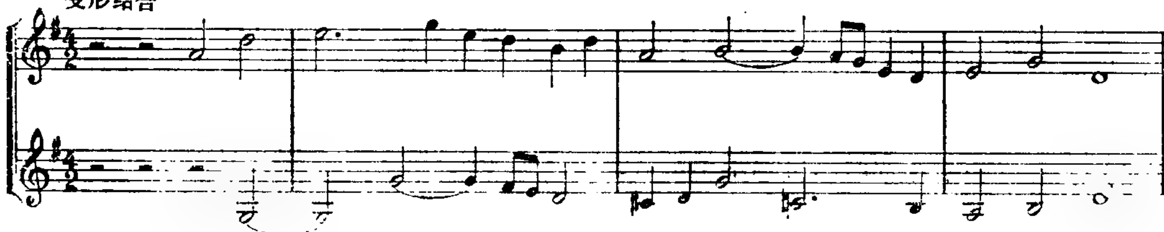


§ 16 横向可动对位和纵横可动对位

这两种繁复对位在创作中的应用更为少见，不过我们还是应该掌握这两种写作方法。

横向可动对位是，原形结合中的两个旋律在变形结合中并不移高或移低，也不交换上下位置，而是作横向的或前或后的移动，使两声部在时间关系上发生变化。如：
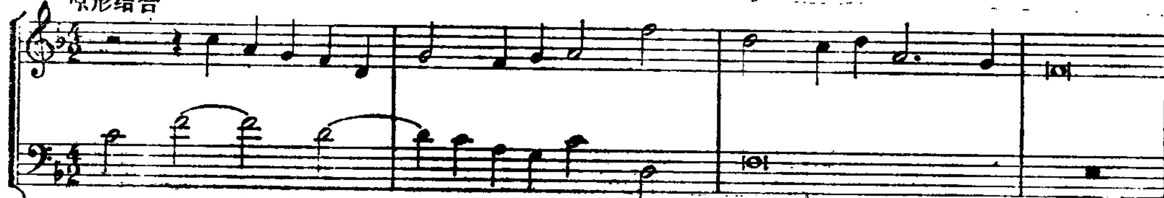
4－125
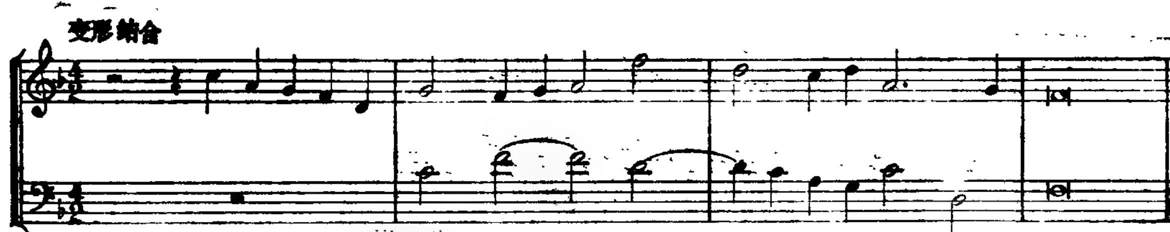




这样移动甚至可能使两个声部交换前后的位置——原来领先的声部变成跟随的声部，原来跟随的声部变成领先。如：
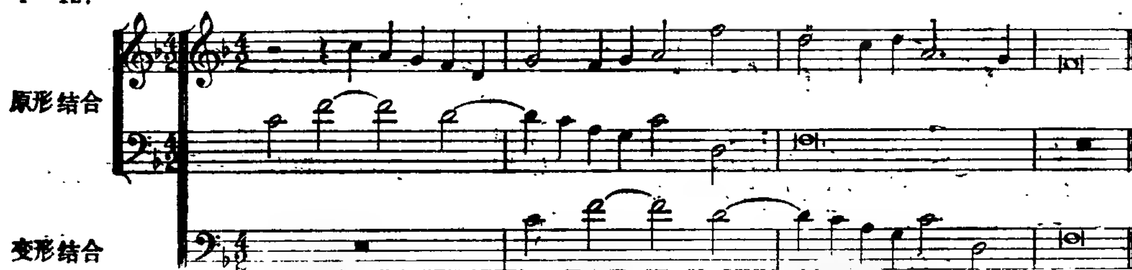
4－126





前几节讲过，纵向可动对位中，根据原形结合中的和声音程就可以计算出变形结合中必然出现的音程。现在，从上面两例，可以看到，横向可动对位不可能作这样的计算。因为在变形结合中，构成原来和声音程的那些音都已先后错开，不再结合在一起了。横向可动对位变形结合中一切和声音程都是重新建立的，不可能按一个简单的图示进行预料。因此写作时只能采用三行谱的写作方法。先将同一旋律按选定的节拍距离分别抄在两行谱上。然后在两行谱的上方（或下方）配一个对比旋律，要求它与两声部各都能良好地结合。这样得出的两对结合，一对是原形结合，另一对就是变形结合。如前引例的写作方法就是这样：
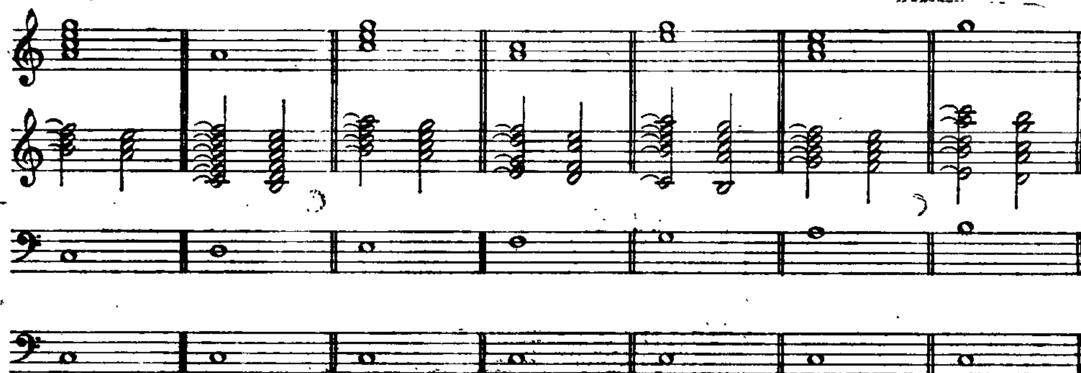
4－127



横向可动对位原形结合与变形结合的音程关系上毫无规律可循，看起来写作中是非常困难。其实，只要把情况仔细分析一下，就知道并非如此。

在下面图示中，第三、四两行表示同一旋律作横向移动后在原形结合和变形结合中，可能产生的音程（注意，它们实际并不同时发声），最上一行谱提供了配置对比声部时可供选用的和弦音，第二行谱表明如果引用留音（只在原形结合中，或只在变形结合中）和其他和弦外音时还可以采用的音：
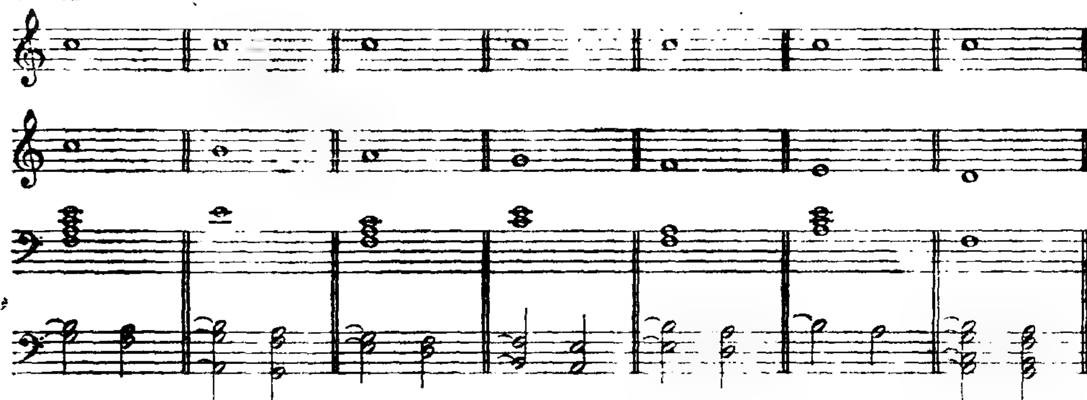
4－128



由此看来，不论在什么情况下，都是有音可以配置，而且有大量的音可供选择的。如果应用变化音，则可能性还会更多。

如果在下方配置对比旋律可参看另一图示：

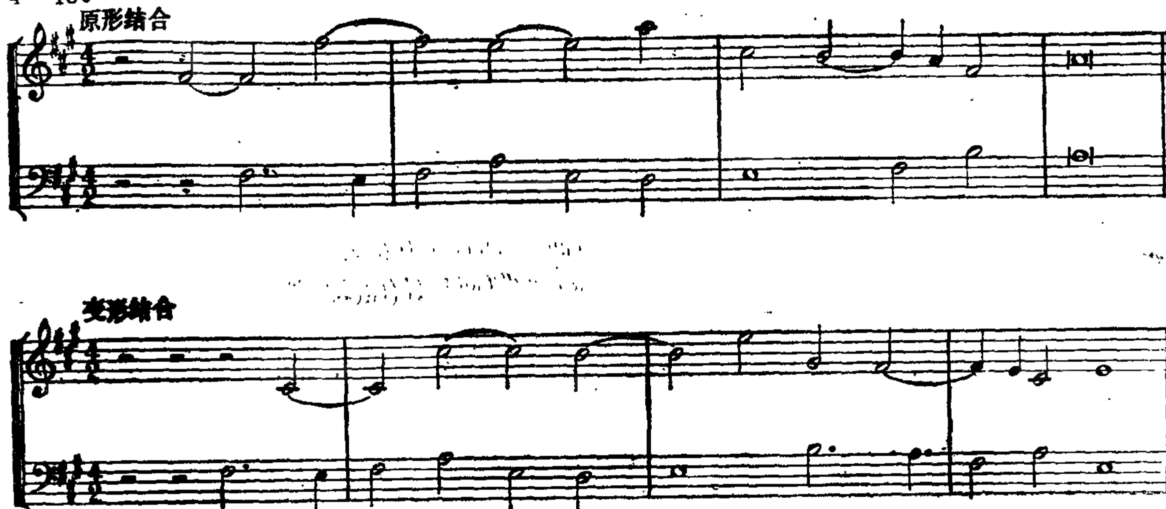
4－129
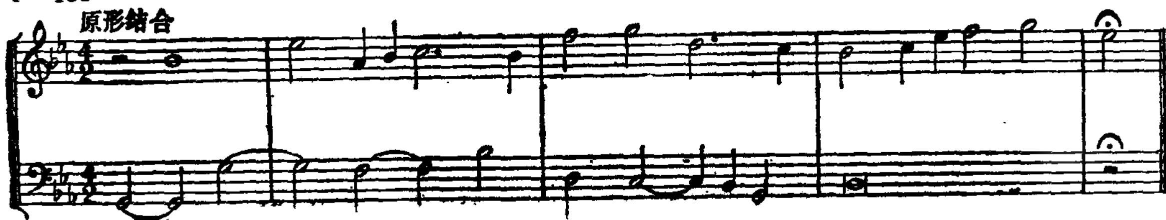


由于不能应用下声部7—8的留音，可供选择的旋律音减少了一些，但是在每一情况下至少也还有四个音可供选择，如果应用变化音，可能性更多。
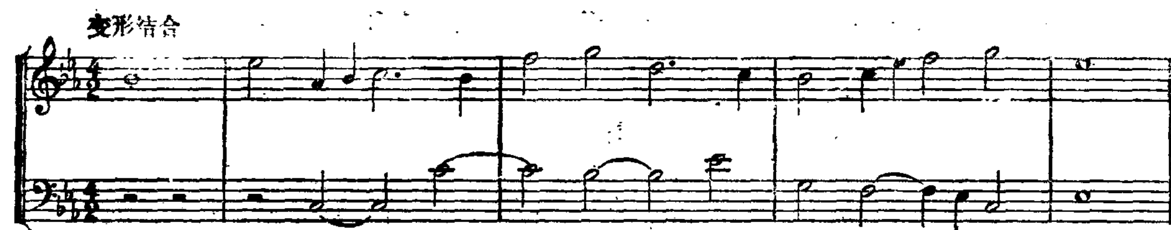
纵横可动对位原形结合中的旋律在变形结合中要作前后和上下两个方面的移动。由于横向移动，所以也只能用三行谱的方法来写作，道理同前。至于纵向移动产生的旋律移位问题，其原理和十二度和十度二重对位的情况相同。故不详细解说，下面只举几个谱例供学生分析：

4－130

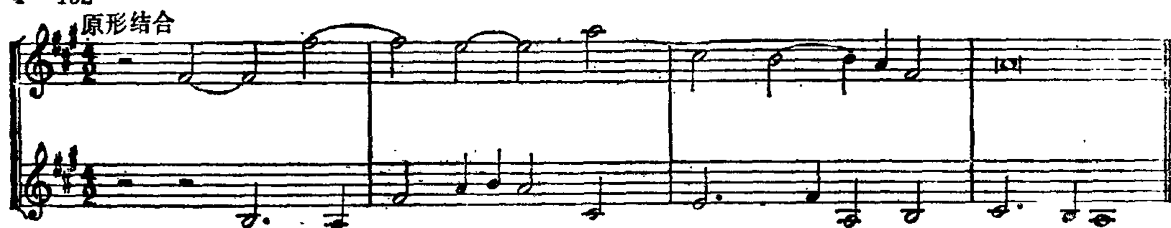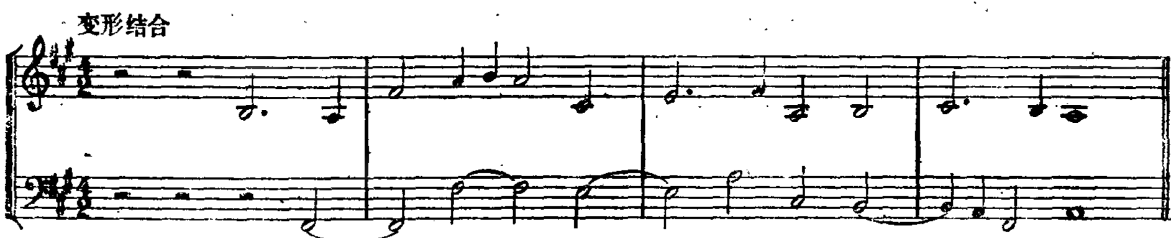


4－131
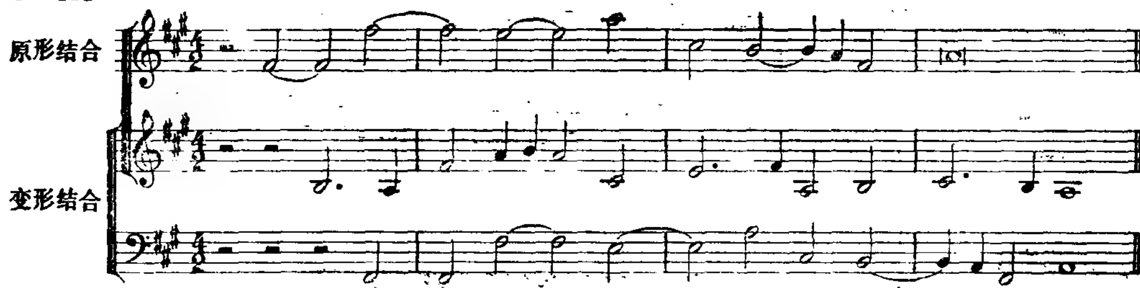




4－132
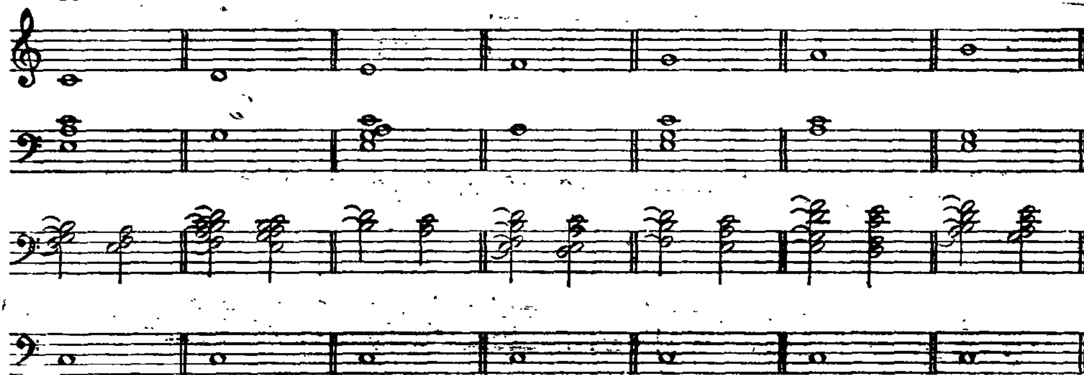




这里只须提醒一下：如果原形结合的两旋律在变形结合中作纵向移动以致上下交换了位置（如上例）用三行谱写作就应该将一个旋律分别抄在上、下两行谱上，在中间配置对比声部。作法和二重对位类似但却不是二重对位，因为横向的移动已经破坏了二重对位和声音程变化的规律。如：

4－133



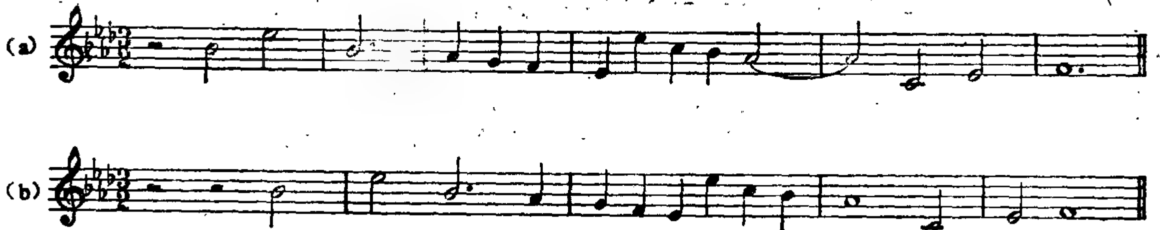
现在再补充一个在中间配置对比声部时选择旋律音的图示，不加说明：

4－134
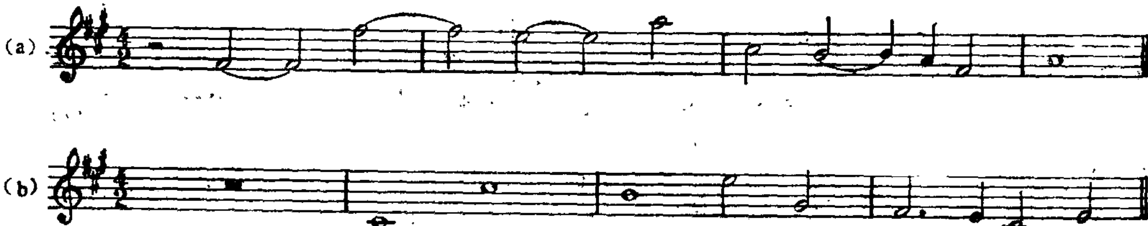


还应注意，为了避免节拍强弱颠倒而引起的混乱，没有特殊的需要，作横向移动时单拍子的旋律（$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{3}{8}$、$\frac{5}{4}$、$\frac{3}{2}$等），应以小节为距离单位（如一小节、两小节等）。复拍子（$\frac{6}{8}$、$\frac{6}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{4}{2}$等）可以以半小节为单位（如半小节，一小节，一小节半等），象下面这样的移动作练习时要避免：

4－135
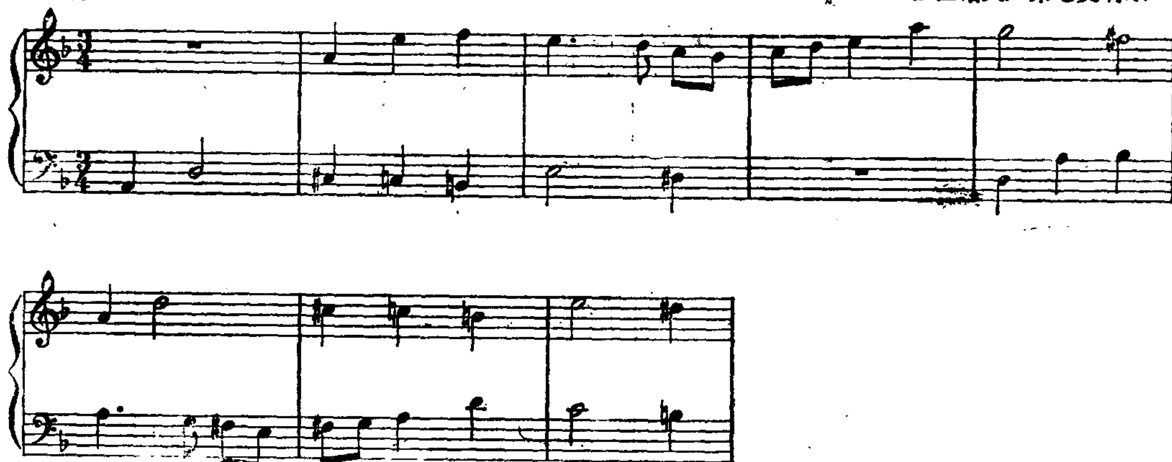


4－136



最后举两个纵横可动对位在作品中的实例。
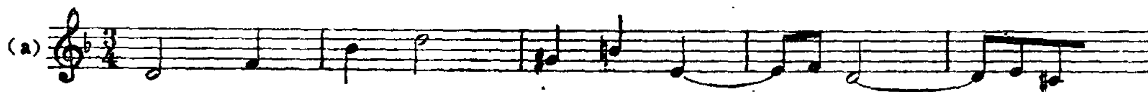
前一例中原形结合和变形结合是连续演奏的：

4－137　　　　格拉祖诺夫：第七交响乐



下例仍是格拉祖诺夫的作品，摘自《d 小调前奏曲和赋格》，Op. 62，赋格曲的两个主题起初各自单独出现：
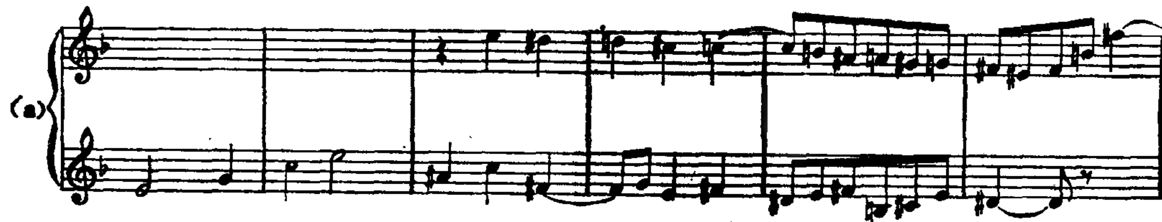
4－138
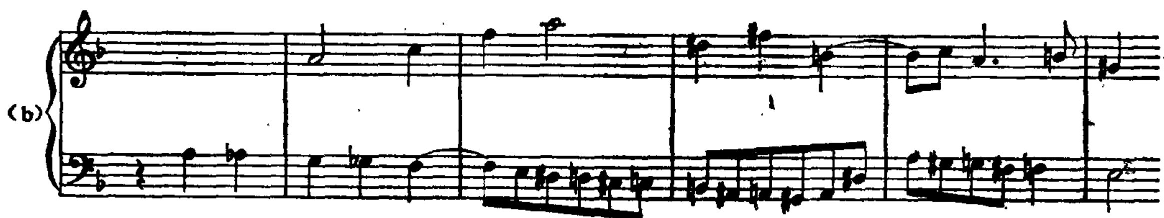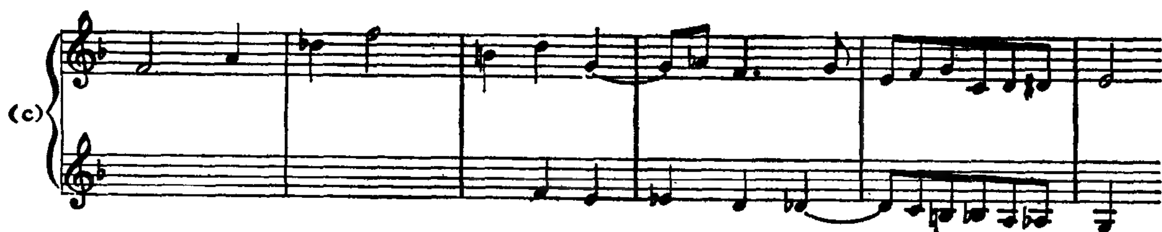




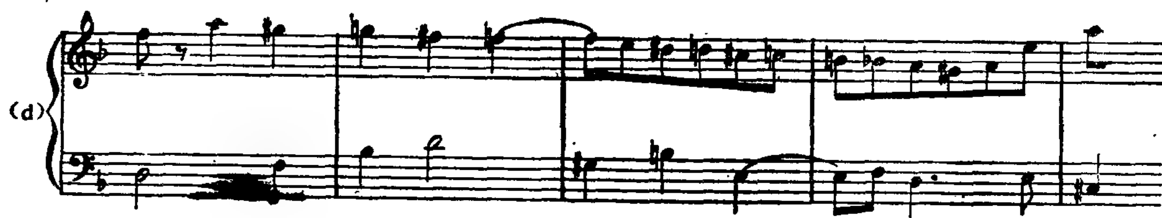
然后依次以各种不同的方式结合在一起：

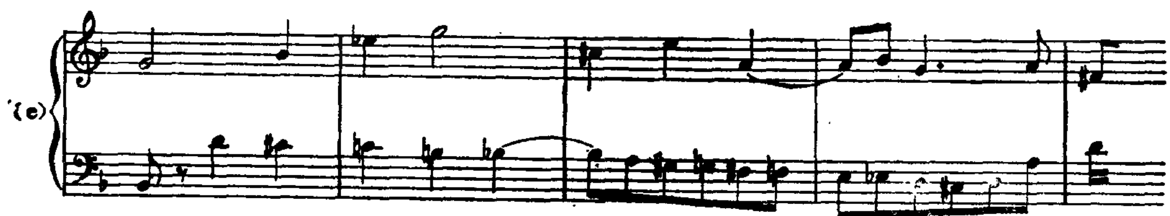
4－139
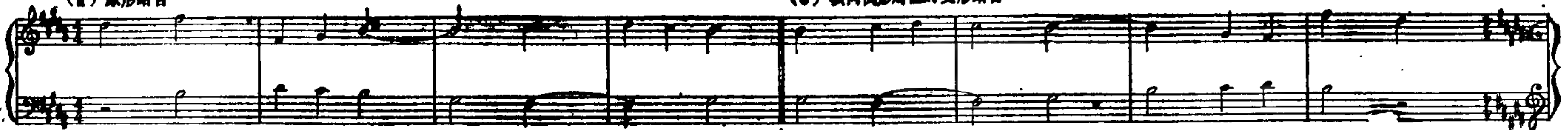










这里有八度二重对位（a和c、d和e），也有横向可动对位（b和c），同时还包含了纵横可动对位(其它任何两对声部之间的关系都是)。

分析时注意，这两例都是从多声部中抽出来的两个主要旋律，和声自不完备。

§17 倒影对位

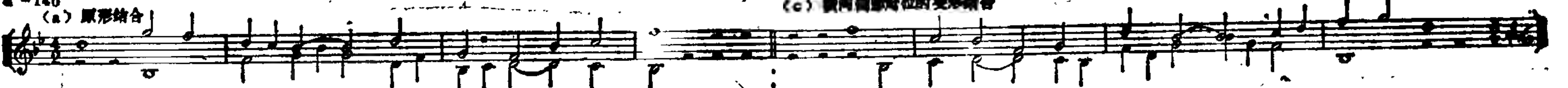
我们先通过谱例来认识各种形式的倒影对位：

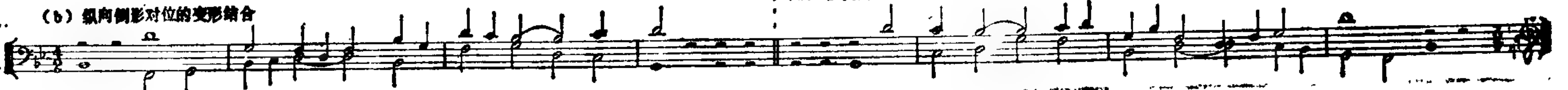
4-141


（a）原形结合
（c）横向倒影对位的变形结合


（b）纵向倒影对位的变形结合
（d）纵横倒影对位的变形结合

4-140


（a）原形结合
（c）横向倒影对位的变形结合


（b）纵向倒影对位的变形结合
（d）纵横倒影对位的变形结合

在以上两例中，(a) 是原形结合；(b) 是纵向倒影对位的变形结合，正象对岸的景色反映在湖面（水平虚线）上，所以才有“倒影对位”这个名称。同时由于变形结合中旋律进行的所有音程都转位了——音程的度数并没有改变，但音高的进行方向（上行或下行）统统反向了，因此也称为“转位对位”或“反向对位”。

如果在 (a) 这行谱的后面（垂直虚线）竖立一面镜子，则反映出来的是 (c)，这就是横向倒影对位的变形结合。它象是时间倒流，将原形结合中向前进行的音乐一变而成向后倒退了，所以也称为“逆向对位”。

如果把 (b) 或 (c) 再经过一次镜面反映，（不论是先横后纵，还是先纵后横）就可以得出 (d) 这样的纵横倒影对位的变形结合。

横向和纵横倒影对位，由于时间逆转，节奏统统颠倒，旋律大为改观，单凭听觉难于找到原形结合和变形结合之间的联系，又由于写作的技术条件比较苛刻，节奏及和弦外音的处理都有很多限制，故在一般作品中很少应用。不过，将一个单声部旋律采用倒影手法加以变奏（不是倒影对位），这在作品中还是可以见到的。

如贝多芬在《钢琴奏鸣曲》Op·106 的赋格中，广泛的应用了各种复调技巧，但他也只将一个单声部的主要旋律（赋格主题）作了纵向和横向的倒影，并没有跟对比声部一起作倒影对位的变形结合：

4－142

(a)

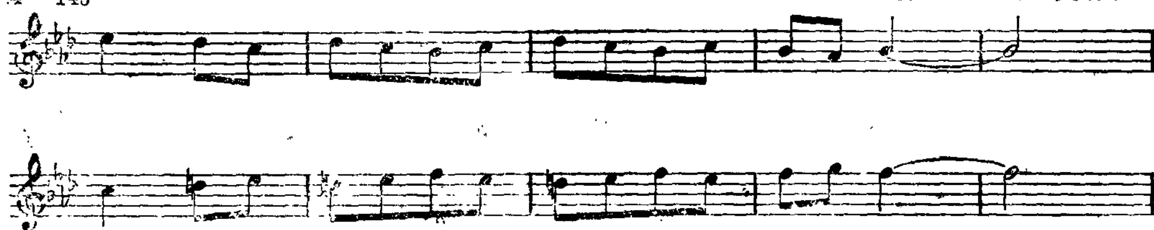
(b)

(c)

例中 (a) 是旋律的原形，(b) 是它的纵向倒影，(c) 是横向倒影。

又如下例，也是一个声部的倒影：

4－143　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　勃拉姆斯：第一交响乐



再举一首冼星海歌曲的例子，这是根据一种叫做回文诗的歌词谱曲的。诗词的双句都是由单句逆转组成的。

星海为它谱曲时用了倒影的手法。我们从乐谱上可以看出第二部分的旋律，整个是第一部分的逆转，只不过节奏上略有改动而已。

4－144

下 帘 低 唤 郎 知 也， 也 知 郎 唤 低 帘 下；

来 到 莫 疑 猜， 猜 疑 莫 到 来；

道 侬 随 处
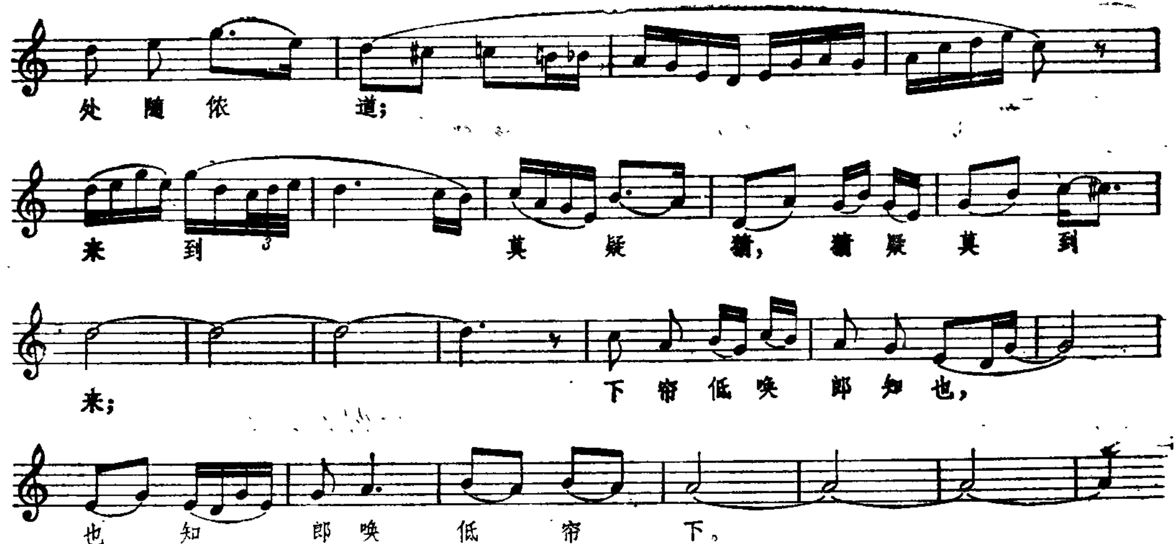
好， 好 处 随 侬 道； 书 寄 待 何

如， 如 何 待 寄 书。

书
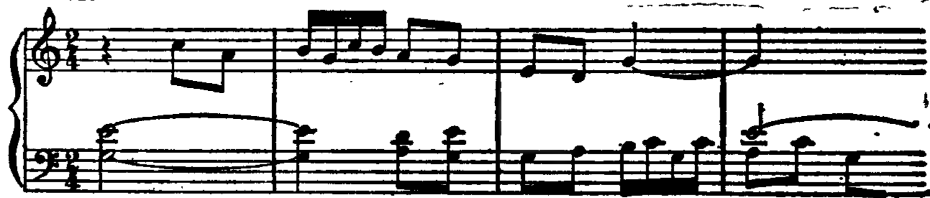
寄 待 何 如， 如 何

待 寄 书； 道 侬 随 处 好， 好
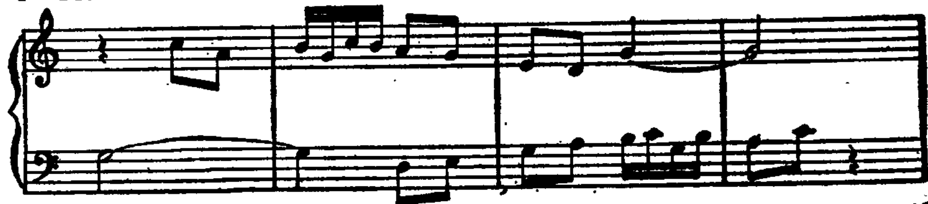


上面引的谱例都只是单声部旋律的倒影，而不是倒影对位。如果要将两个声部都逆转过来作为横向或纵横倒影对位，一种常用的方式是将原形结合和变形结合天衣无缝的直接衔接起来。如前面所举星海《回文》的前奏：

4－145



从中摘出两个骨干声部，后两小节即可看作是前两小节的倒影：

4－146

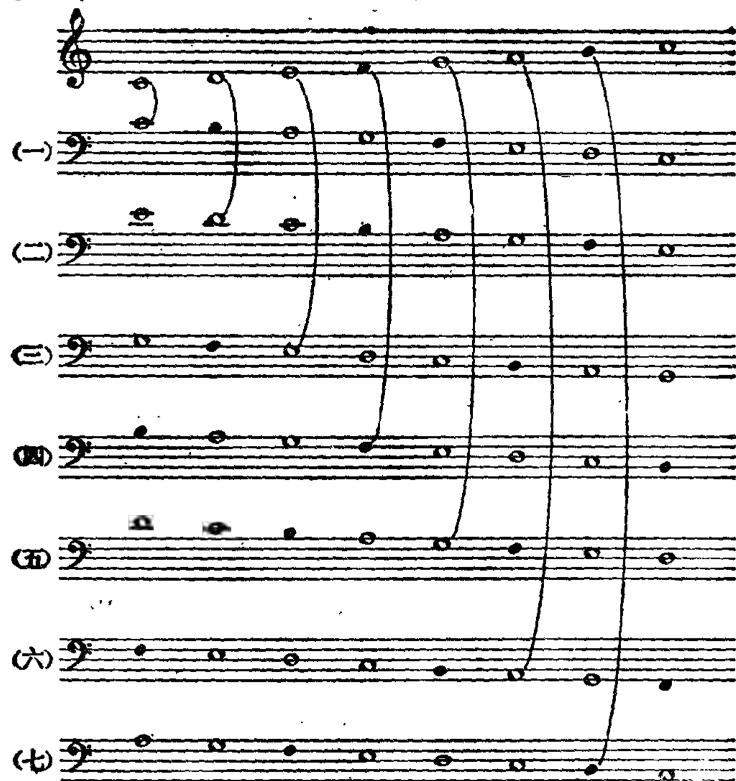


这种手法也看作是逆转模仿。有些作家用这样的手法写过一些完整的复调乐曲，这将留待学习模仿手法时讲述，现在只是提一下。在本章内我们讲述倒影对位仅限于纵向倒影对位范围。

倒影对位首先要了解的问题是旋律反向的规律。

理论上说，任何自然音列（不考虑调式音级因素）都可以得出七种不同方式的倒影：
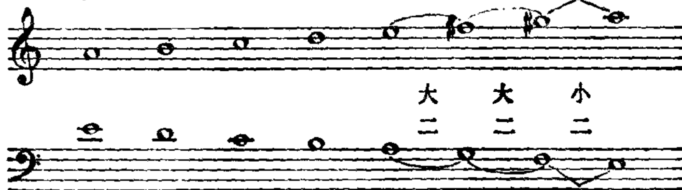
4-147



上例第一行谱代表原形，下面是不同方式的七种倒影。每一种方式，原位中有六个音转位后音级都要改变，只有一个音保持原来的音级，这个音好象转位的中心，故称之为"轴"。七种不同的方式也就是根据不同的"轴"而产生的倒影。从理论上说，可以选用音列中任何一个音为轴。但我们仔细观察一下，就会发现第二种方式具有特别的优越性，不仅原来的旋律音程度数在倒影后保持不变（这在其他方式也能作到），而且音程的性质大、小、增、减也都能保持原状。民族调式中，原来的五声音阶音(白音符)，倒影后仍然是五声音阶音，故对于保持风格特色也较有利（这在其它六种方式中就不能完全作到)。

以上是单从自然音列的角度考虑的。如果进一步从调式功能、调式的主音和属音两个最重要的音等因素来考虑，就又发生了第几级音对第几级音的问题。我们会发现在大小调七声音阶中，以调式的第三级音为轴（在大调中是第三种方式，在小调中是第一种方式）反而更为有利，转位后，主音和属音变为属音和主音，仍然是调式中的重要音。尤其在旋律小调中，上行时第六级和第七级音升高，下行时还原，就能更精确地保持旋律音程大、小、增、减的性质。这是巴赫非常喜欢采用的方式：

4-148



也可以用主音来作轴，即大调（或宫调式）采用第一种方式，小调（或羽调式）采用第六种方式，徵调式采用第五种方式等等。倒影后主音保持，属音变成下属音、下属音变成属音。

现在我们再返回来从调式音级的因素考虑第二种方式，即以商音（大调或宫调式的第二级音、小调或羽调式的第四级音、徵调式的属音……）为轴。这种方式不一定能保持原来的调式功能，甚至会改变调式，如例4—140、141、149、159、162，除非音乐是在商调式中，不过，这时就是以主音为轴了，如例4—157、158。

需要说明一下，用哪一个音作轴，或以主音对哪一个音，这并不是说倒影有两个类型，而只是说考虑问题时有两个不同的角度。不论从哪个角度出发，写作时也总还是例148所示的七种方式。

其次，我们还要研究一下两个对比声部一同倒影后和声音程的问题。如果以商音为轴，原形结合中的和声音程，在变形结合中，音程度数和性质均不改变，不协和音程的经过音和辅助音仍然处于相对弱拍的正常状态。只有留音，倒影后性质要起变化，所以，几乎任何对比式二声部，只要其中不出现留音，以商音为轴转位就可能得到一个合理的倒影对位变形结合。因此，我们在作练习时，暂时只采用以商音为轴的这种方式，写作时可只用两行谱。例如根据本章例36作为简单对位而举的曲谱，可以得出如下一个倒影对位的变形结合：

4—149
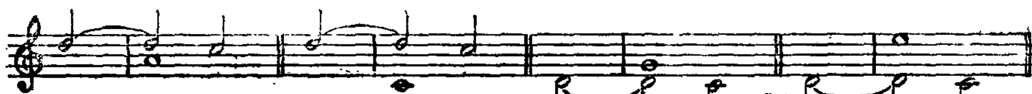
原形结合

变形结合
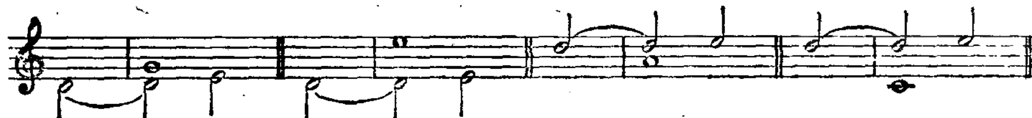
原形结合中的不协和的留音，本来是下行级进解决的，倒影后却变成不合理的上行级进了：

4－150

原形结合



变形结合



4－151

原形结合
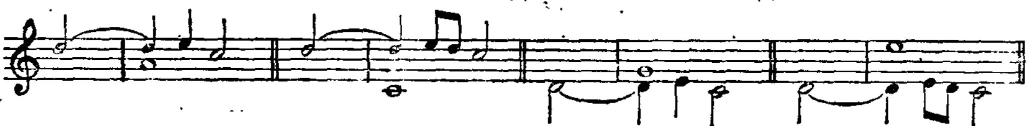


变形结合
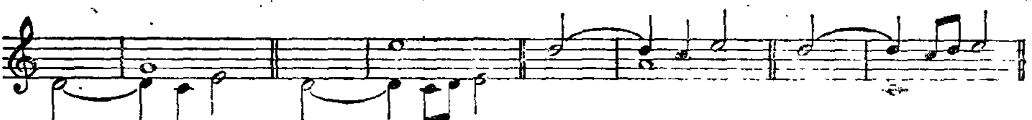


不过我们可以在原形中用装饰解决的办法，这样就可以使变形结合中留音也能得到合理的下行解决。下例是将例150改为装饰解决，然后得出倒影的结合：

4－152

原形结合



变形结合



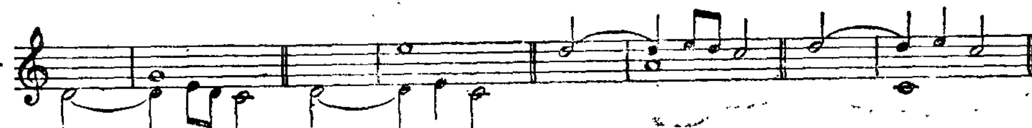
也可以反过来，将留音下行解决之后，再进行到留音上方二度的音上去，于是变形结合中就成为留音的合理的装饰解决了，下例是将例 4—151这样处理的结果：

4－153

原形结合



变形结合
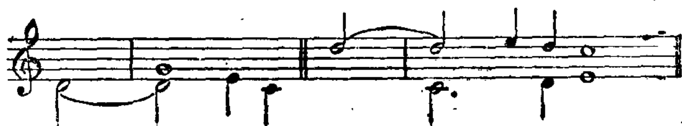


作这种处理时应注意节拍位置，不要出现如下的情况：

4－154

原形结合



变形结合



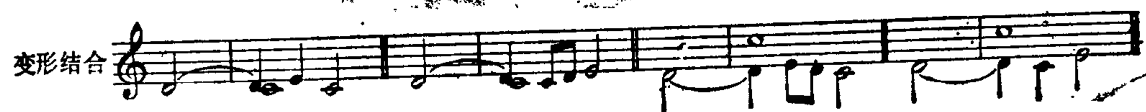
二度和七度的留音，倒影后会出现2—1和7—8的进行，不可能应用：

4－155

原形结合
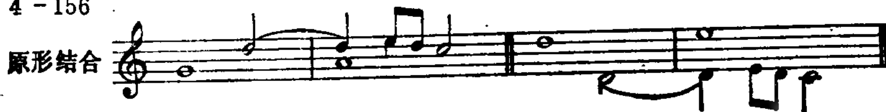


变形结合
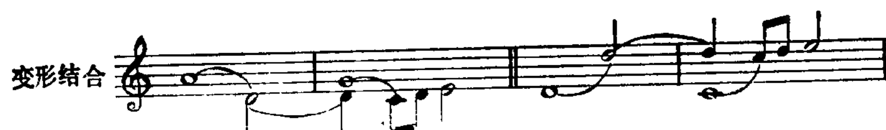


还应该注意平行五、八度：

4－156

原形结合
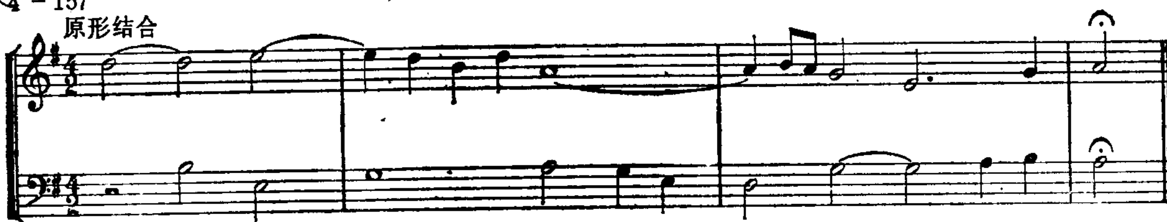


变形结合
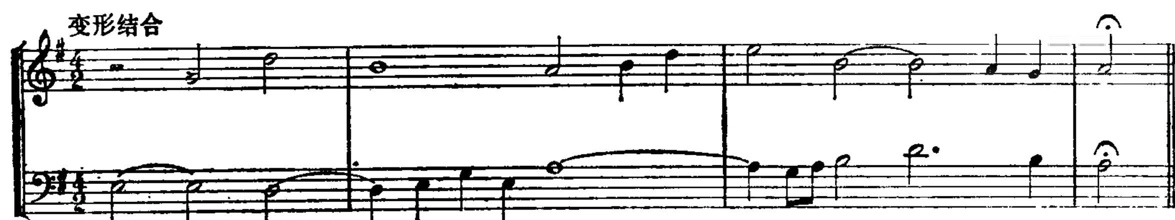


这样，掌握了留音变化的规律后，写作倒影对位就并不困难。下面举些基本技术锻炼的谱例：

4－157

原形结合
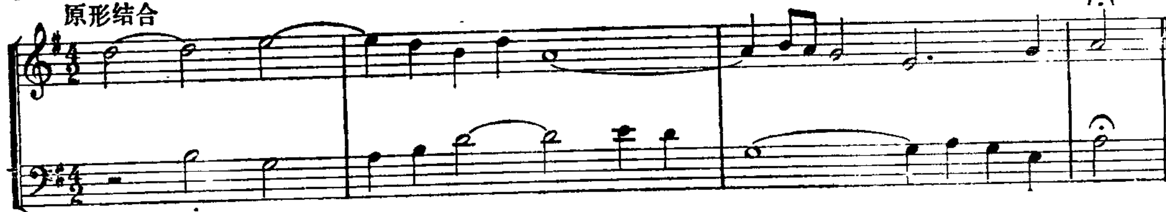


变形结合
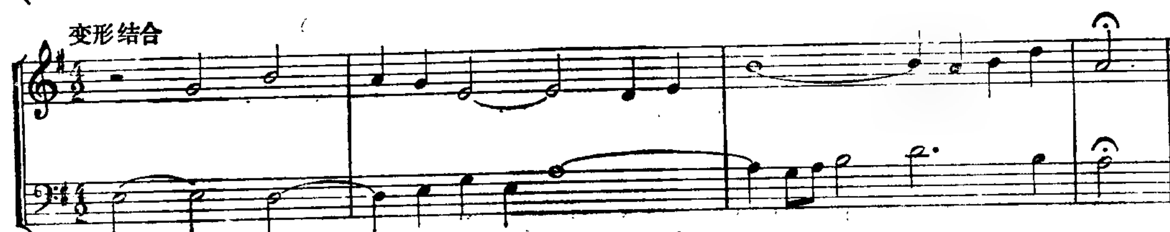


4－158

原形结合
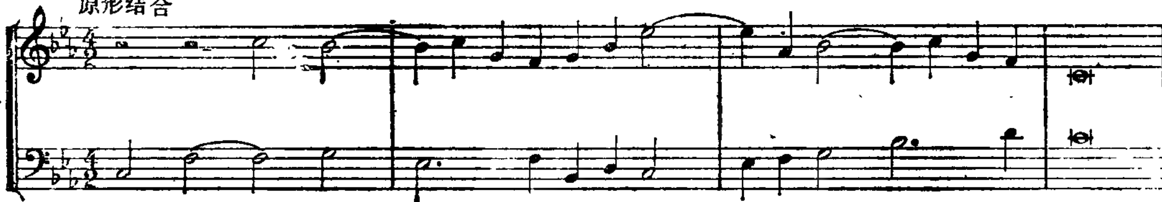


变形结合
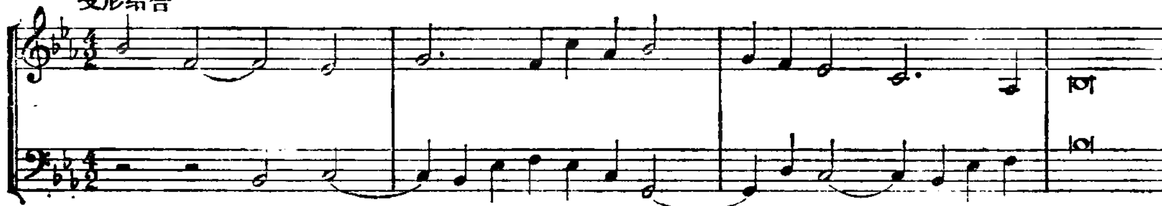


4－159

原形结合
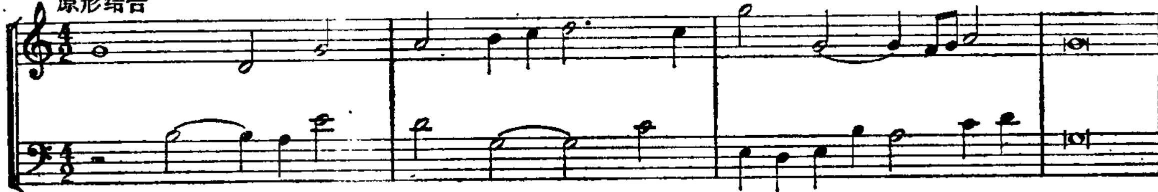


变形结合



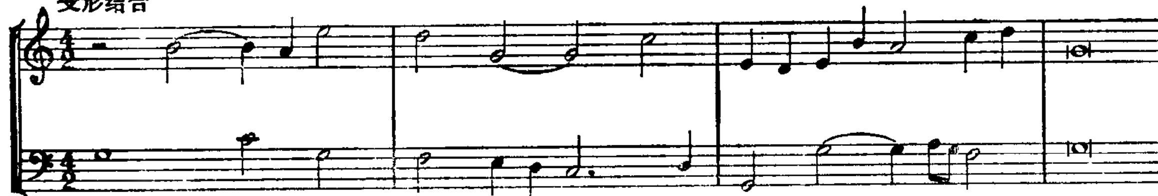
也有这样的情况，变形结合中只有一个声部的倒影，另一声部保持原状：

4－160

原形结合



变形结合
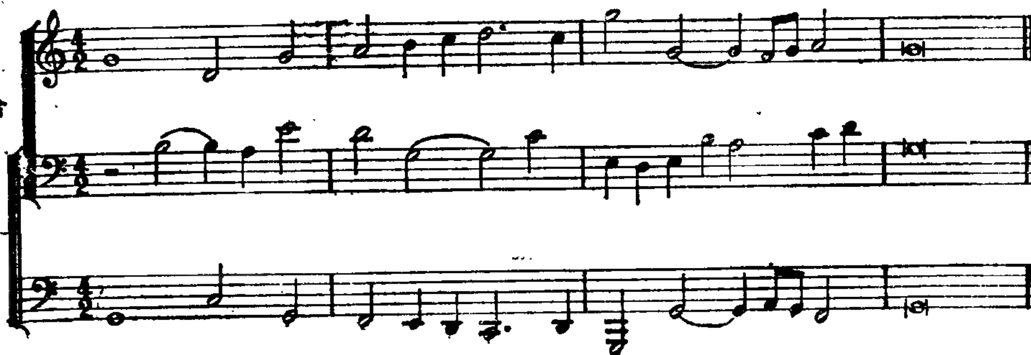


这就必须用三行谱的方法写作了。上例的写法是先将一个旋律和它的倒影分别抄在上、下两行谱中，然后在中间配对比旋律，得出两对结合（前例中将变形结合移高了八度）：

4－161

原形结合

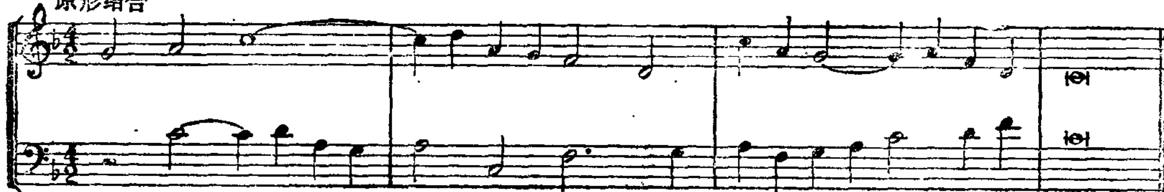
变形结合

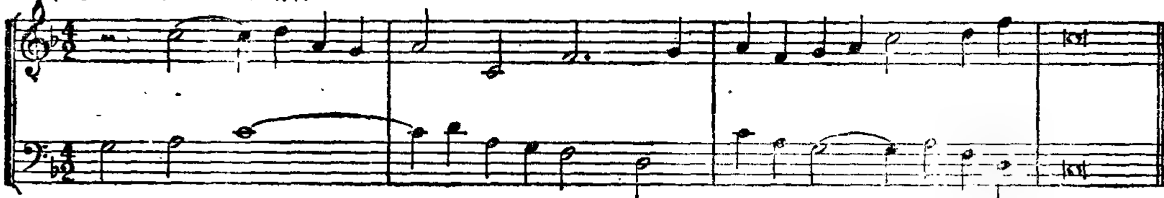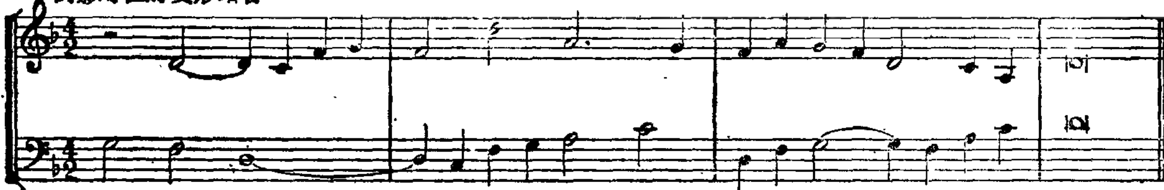


此例由于并不要求（也不可能要求）变形结合保持原形结合中的和声音程，同时为了保持徵调式的主功能。所以采用徵音（主音）为轴的方式。

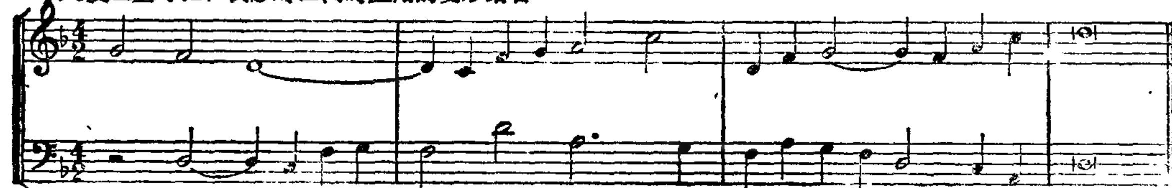
如果同时考虑到倒影对位和八度二重对位的要求，就可以得出三种变形结合，如下例：

4－162



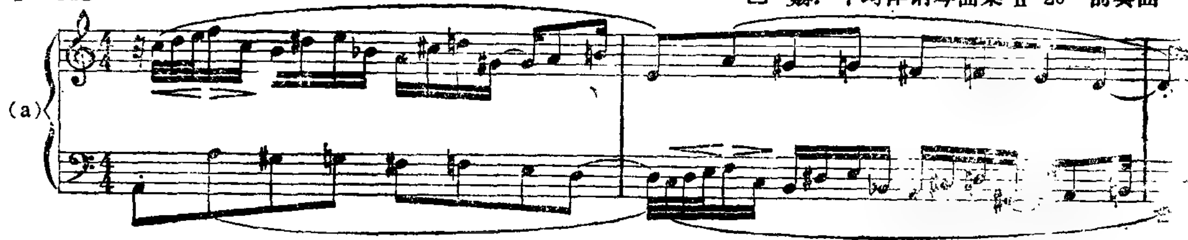






下面举创作的实例.

4－163　　巴　赫：平均律钢琴曲集Ⅱ 20　前奏曲





上例中，(a)是连续演奏的对比式二声部和它的八度二重对位，(b)是他们的倒影对位（第二小节移了调）。

4－164　　巴赫：二部创意曲第十一首

(a)

(b)

(c)

上例中，(a) 前两小节是对比二声部的原形结合，后两小节是一个声部倒影的变形结合，这里还包括横向的移动，(b) 和(c) 是它们的八度二重对位。

作　　业

（一）写作基本技术锻炼的对比式二声部简单对位和各种繁复对位（主要作八度和十二度二重对位的练习）。

（二）为主调旋律配写对比声部。

（三）在给定的和声进行上写作对比式二声部。

（四）为对比式二声部配写伴奏织体。

（五）为带伴奏的独唱或独唱乐曲配写对比声部。

第五章　模仿二声部
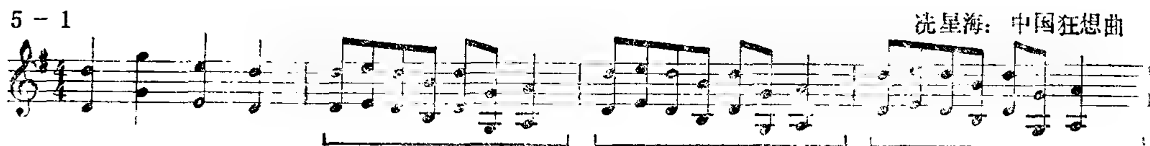
（一）模仿的形成和表现

§1　模仿与支声、反复、模进

在支声手法中，不同的声部同时出现同样的或类似的旋律，重叠合成一个单一的音乐形象。
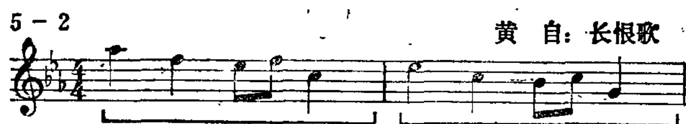
如果只有一个声部，则同样或类似的旋律只可能依次陆续地出现，形成反复：

5－1



或者形成模进：

5－2
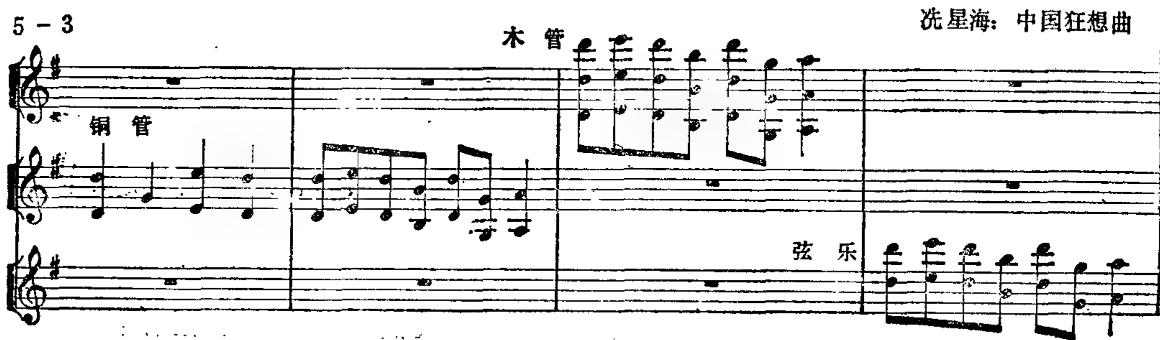


反复时原来的音高位置保持不变，形成封闭式的圆圈，仿佛是加重语气，再次强调这一段旋律。
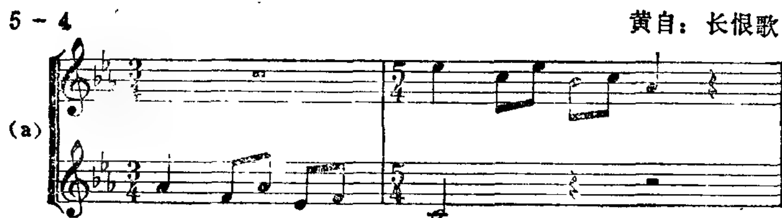
模进则进入了新的音高位置（甚至可能进入了新的调性），形成螺旋式上升或下降，具有推动音乐不断向前发展的效果，常用于引导或过渡的段落。
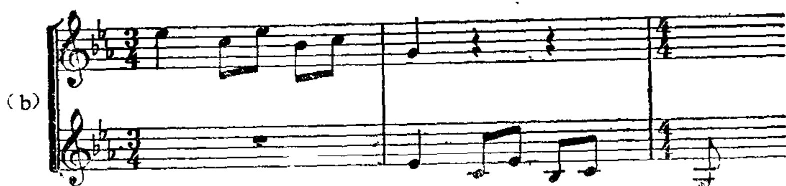
如果将这种反复或模进拆开，分配给不同的声部，则形成最简单形式的模仿：

5－3



5－4





模仿手法和支声手法相似之处是不同的声部唱或演奏同样或类似的旋律，但是，它们并不重合为一，而是保持各自的独立性。因此，我们说，在模仿手法中，这些声部既需同时，又需参差地表现几个同样的音乐形象，或者说，几个同样的旋律，对比着出现。

通常是让它们在不同的声部中先后顺序进入。

先进来的那一段旋律，称为起句，也可以称为前提、开始声部、主题、主句等。

后进来的那一段旋律，称为应句，也可以称为承应、模仿声部、答题、答句等。

§2 模仿的表现和技术可能性

音乐内容的表现，主要决定于旋律本身。但我们将支声、单声、和模仿这三种手法加以比较，就会发现，模仿手法在旋律的呈现和展示的方式上，有不可取代的独特的意义。

模仿手法种类繁多，技术上的可能性异常宽广，可以贴切的表现许多不同的音乐内容，是发展乐思的最重要的形式之一。
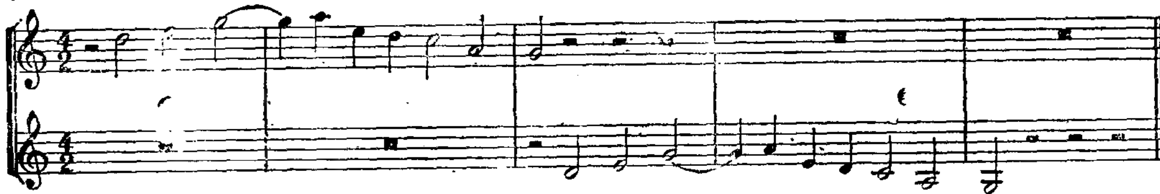
在这一章，我们将学习模仿手法中的某些主要类型，也要系统地了解一下这种形式，究竟有多少种类，还包含什么可能性，以及它们在艺术表现上各具有什么特征。

（二）模仿手法的结构规律

§3 从模仿的程度看

只有起句和应句的模仿，叫作简单模仿。写作时只须先在一个声部写好起句，再将它移到另一声部作为应句即可：

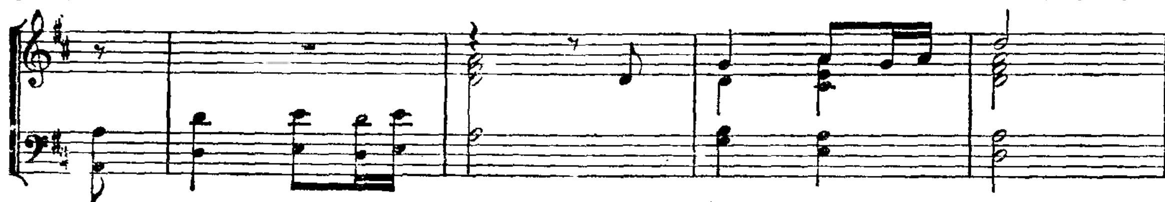
5－5
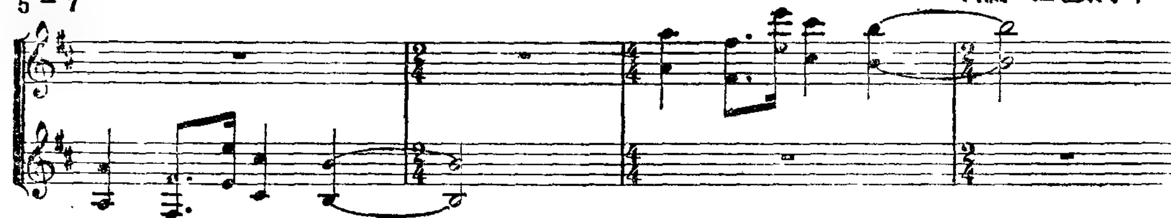


这种情况虽然也属复调手法，我们确实也可能感到两个声部的存在，但这两个旋律始终并未同时发声，根本不存在两个声部的结合问题。正是由于写作技术简易方便，而且兼有相互模仿和交替对唱的双重特性，所以它在创作中也还占有一定的地位。只为了避免相隔太久才出现另一声部，以致削弱了两个声部的效果，一般起句和应句常是比较

短小的音型，甚至是断续的片段。这种手法较多在主调音乐的结构中出现：
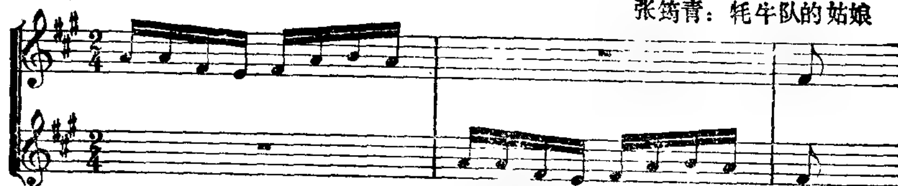
5－6　　舞剧　白毛女
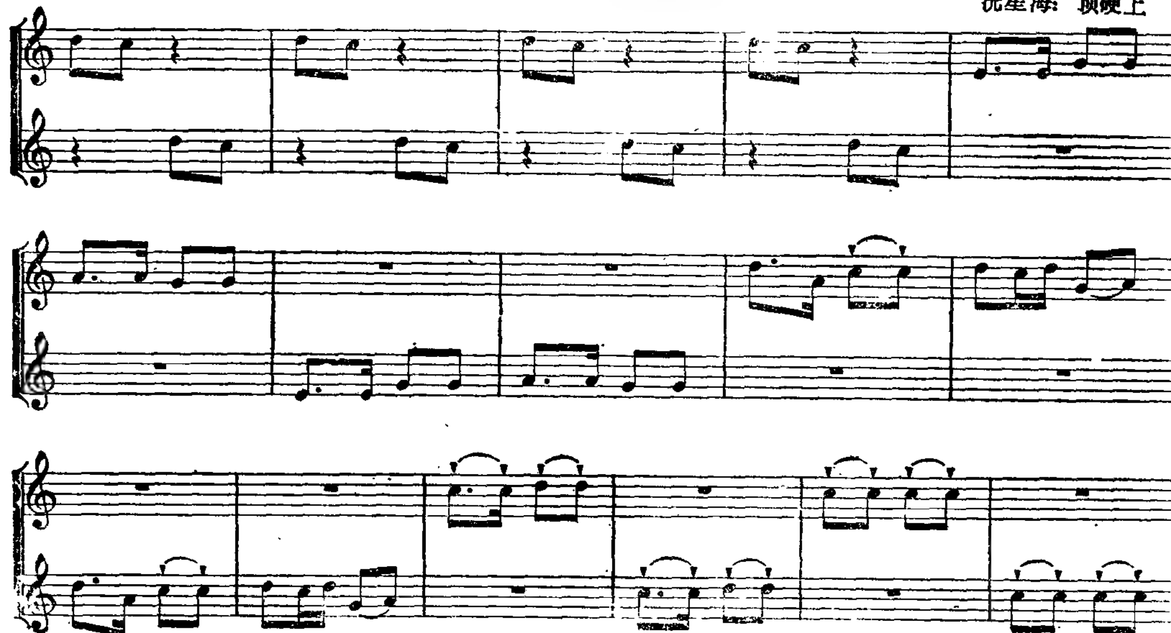


5－7　　舞剧　红色娘子军



5－8　　张筠青：牦牛队的姑娘
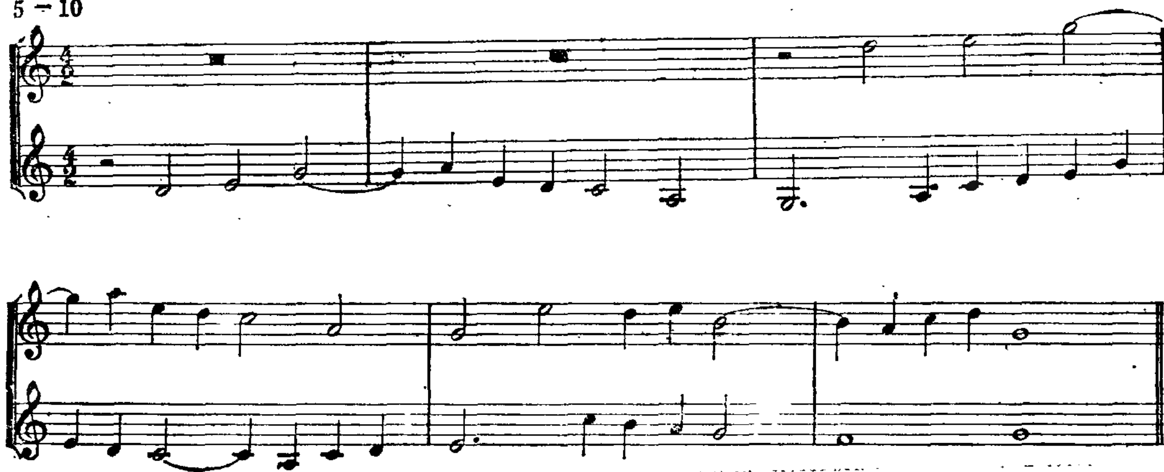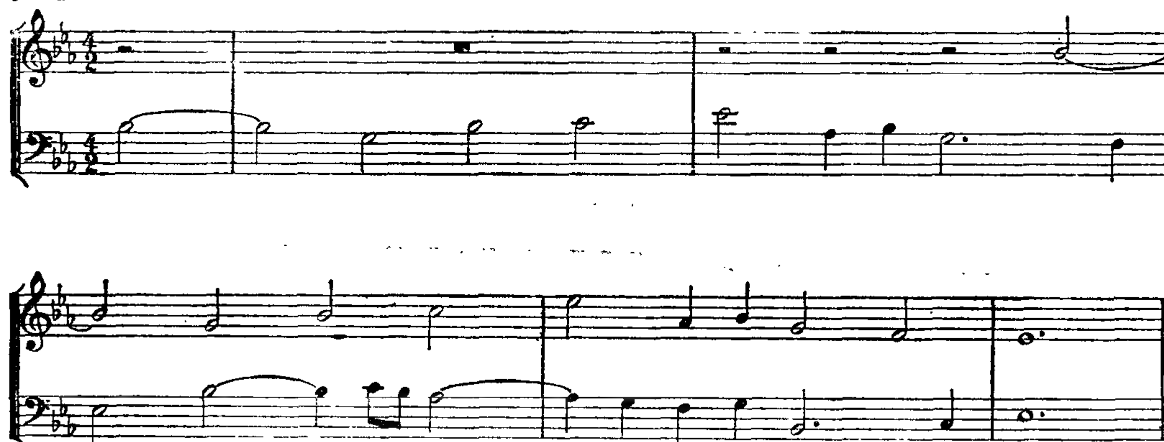


5－9　　冼星海：顶硬上



如果应句开始进入模仿时，起句并不休止，仍继续进行，起句继续进行的这段新的旋律就叫作对句，或称为对比声部、对题。对句和应句之间的关系应该符合对比二声部的要求。为了使这段音乐成为一个完整的段落，通常后面接着就进入对比二声部，或用终止式结束：
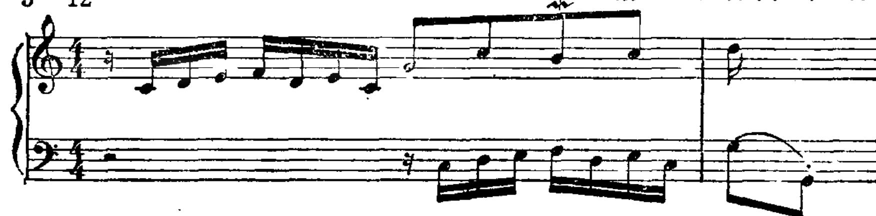
5－10
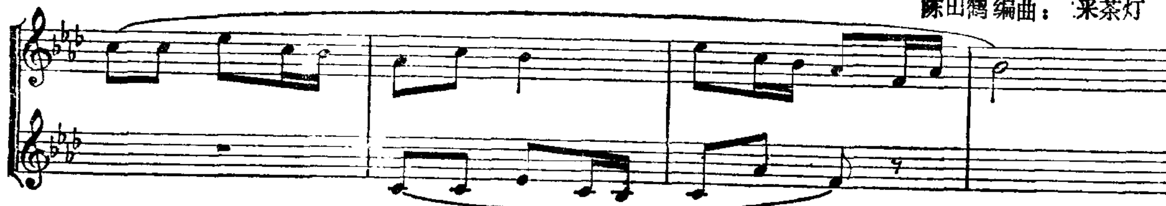




这种情况仍属于简单模仿，因为它和前面所述的一样，仅仅模仿开头的这一小段，只不过多了一个对句而已。但是，由于真正具有两个声部的效果，所以在复调音乐的创作中得到较普遍的应用。如：
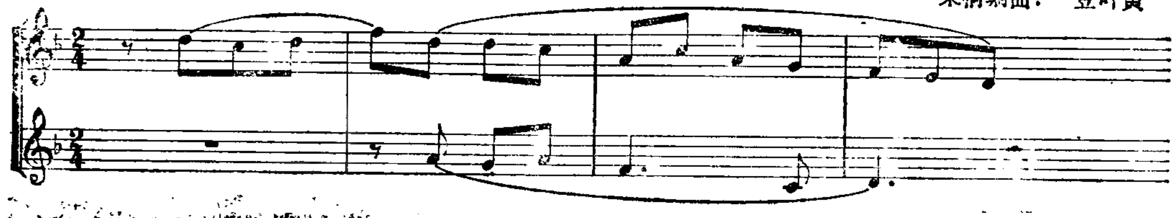
5－12　　巴　赫：二部创意曲　第一首
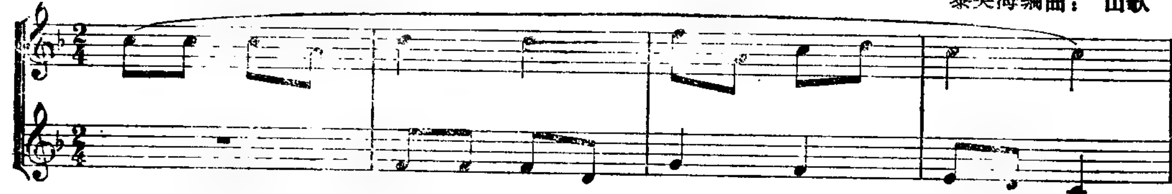


5－13　　陈田鹤编曲：采茶灯



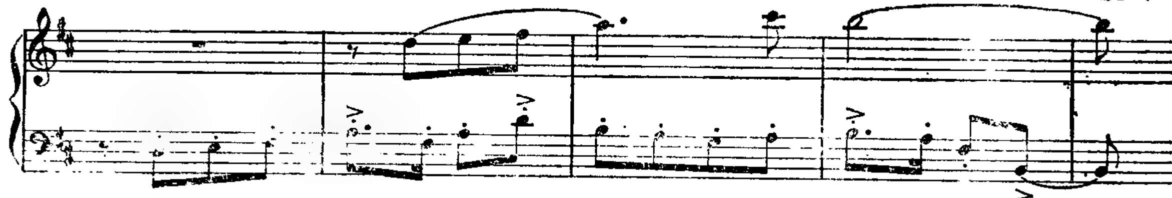
5－14　　桑桐编曲：豆叶黄



5－15　　黎英海编曲：山歌



5－16　　京剧　智取威虎山
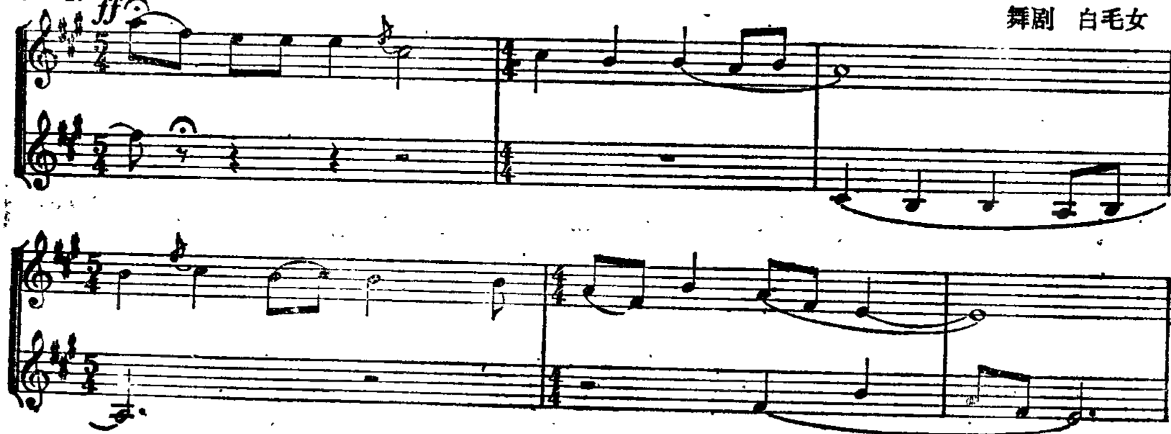


这种带对句的简单模仿，技术手法也很简易，只不过在写好起句移到其他声部作为应句之后，再加配一段对比旋律而已。

旋律的开始，意味着音乐形象的呈现，其重要性近乎戏剧中角色的出场，因此，用旋律的开头部分来进行模仿能充分发挥模仿手法的特殊效果。

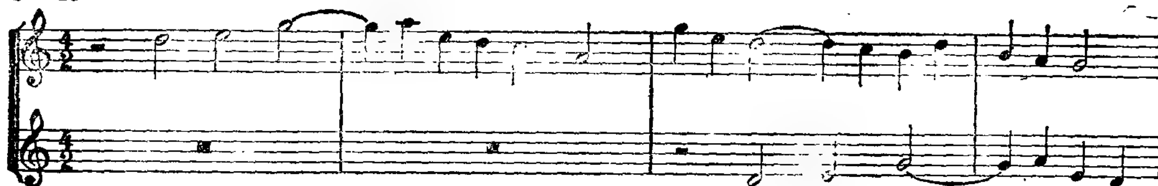
但模仿也可能用于旋律的末尾，我们不妨称之为句尾模仿。它可以使音乐安静下来、余韻回荡，引起回味。这常在伴奏中使用，我们民族民间音乐中也时有所见，象下面这样的例子，自然也应该属于简单模仿。
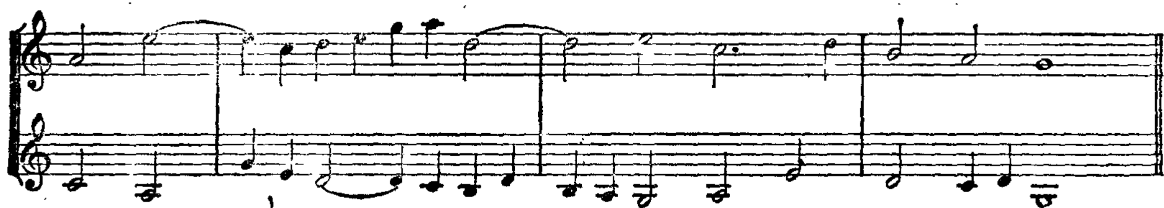
5－17　　舞剧　白毛女
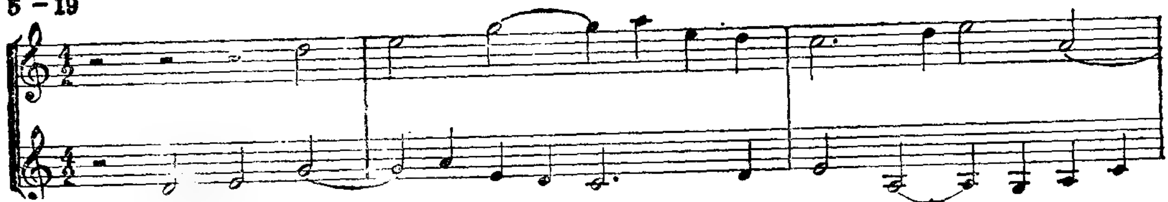


还有另一种情况，即当起句那一声部唱完了对句，应句这一声部立即把对句也模仿下去，于是起句那一声部又继续配新的对句，而应句这一声部又立即把这新的对句模仿下去……。这样，两个声部不但开头彼此呼应，而且继续不停地互相追逐，直到适当的地方，中断模仿，进入对比二声部，或用终止式将音乐告一段落：
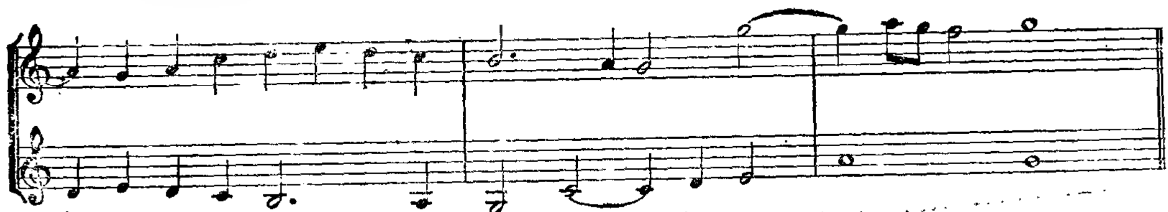
5－18





5－19
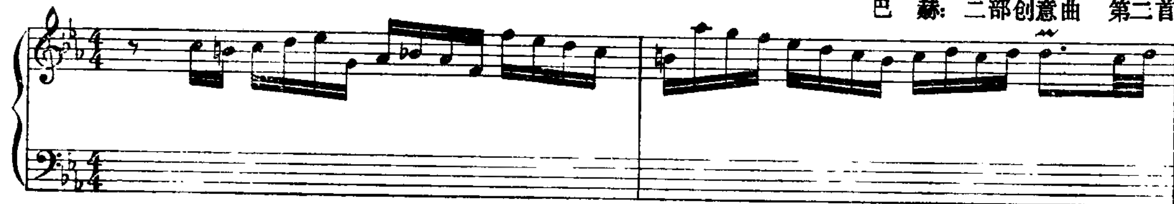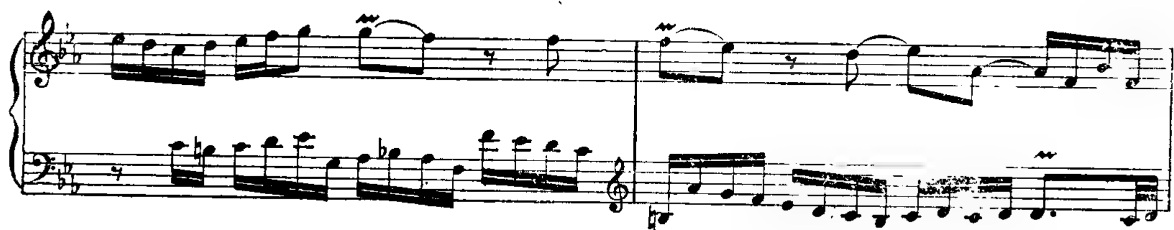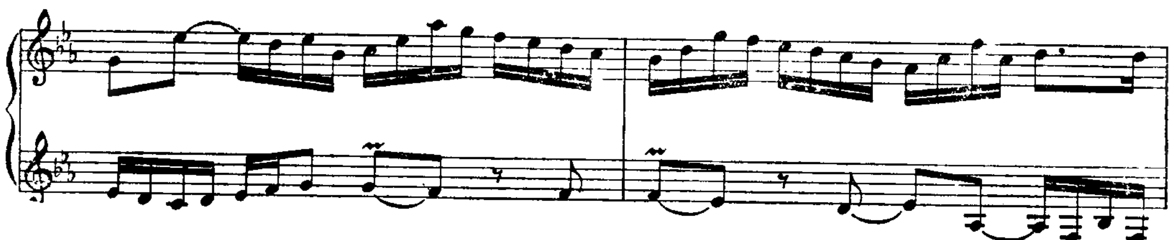




这样的模仿称为卡农式模仿（“卡农”原为法规、准则的意思，在音乐上作为一种乐曲体裁的名称，指严格地遵守某种模仿规律而构成的乐曲）。在卡农式模仿中，两个声部不仅在纵的方面要具有良好的和声关系、横的方面具有完美的对比关系，而且它们在斜的方面还具有不断的丝丝入扣的模仿关系。正是由于这种特殊的艺术性，故在复调创作中得到更广泛的应用。如：

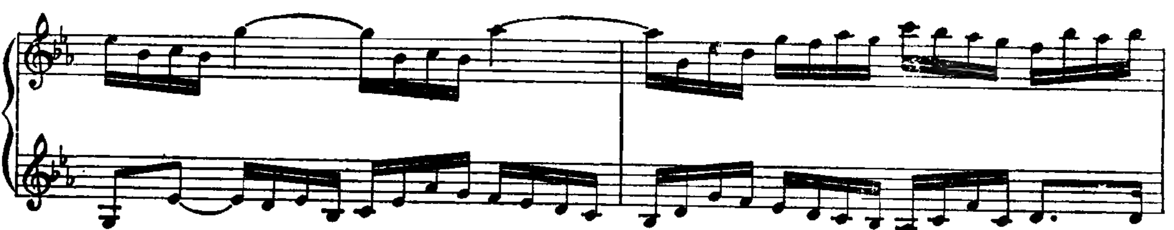
5－20
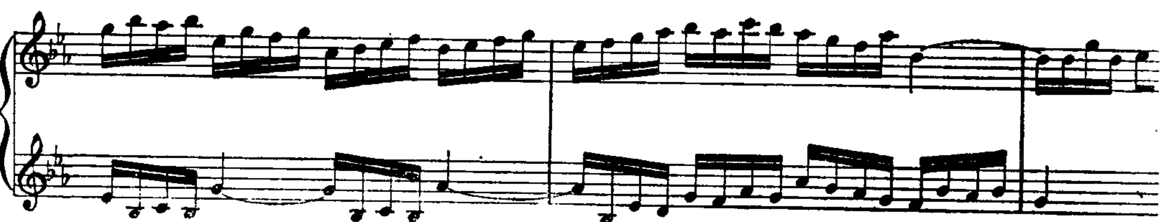
巴 赫：二部创意曲 第二首
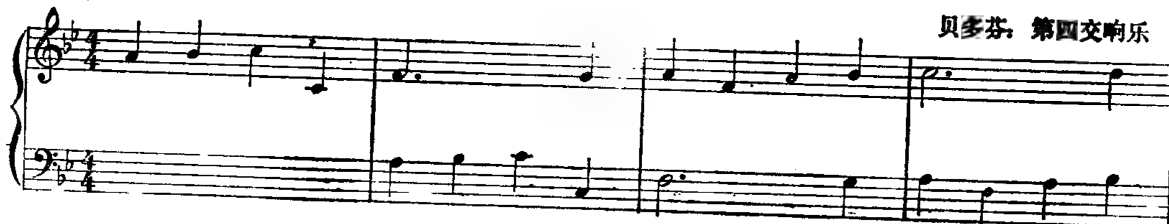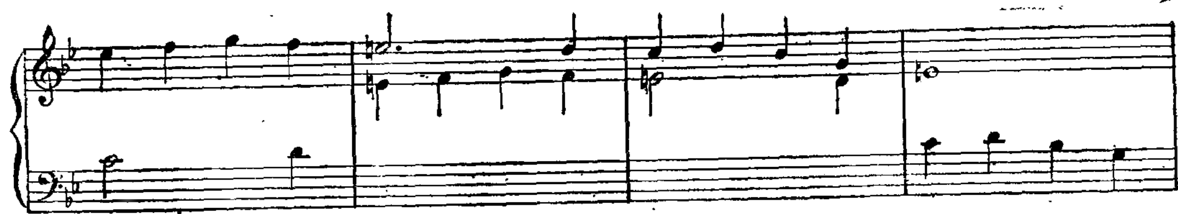










下面两例只摘引了总谱中的两个主要声部：
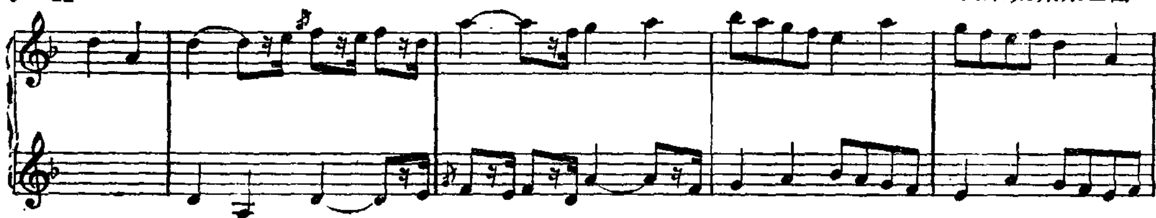
5－21

贝多芬：第四交响乐
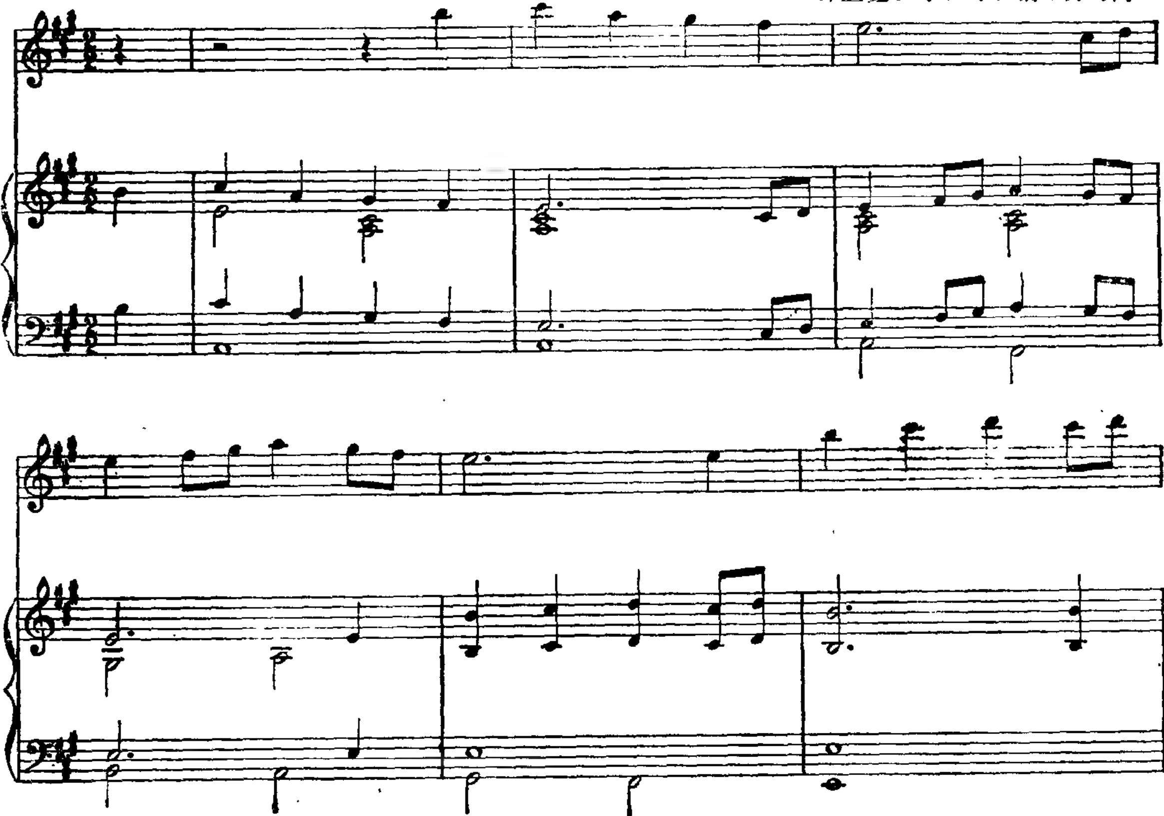




5－22　　　　比　才：阿莱城姑娘组曲



上例可参看第四章对比二声部例4—1。其中的一个对比旋律即现在的模仿旋律，不过采用了同主音（D音）的不同调式而已。
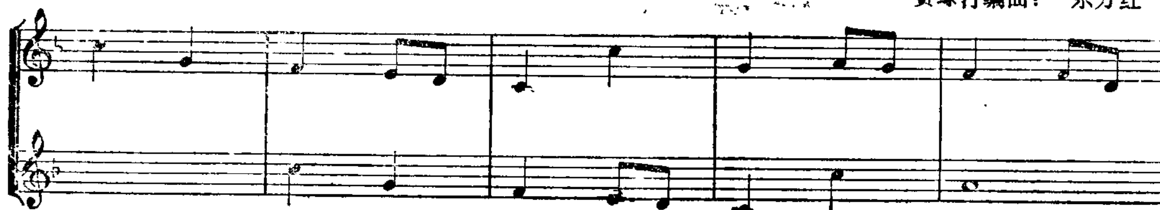
下例，可以清楚地看出其中和声、对比及模仿三者的关系：

5－23　　　　弗兰克：小提琴和钢琴奏鸣曲
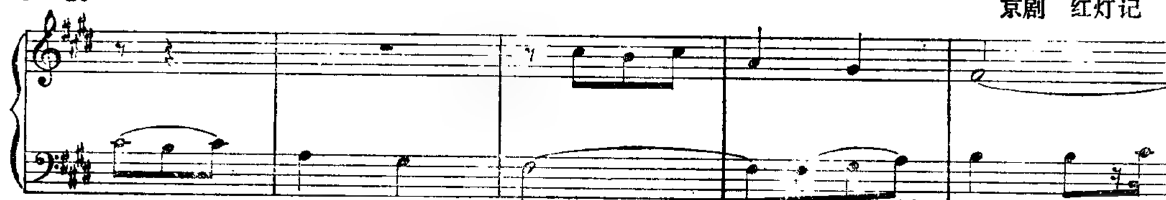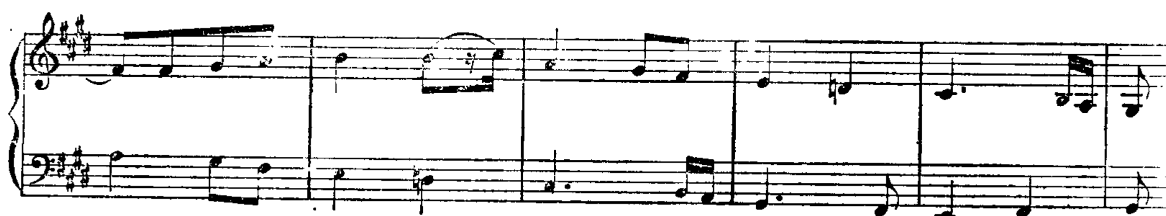


下面举几个中国作品中的谱例：

5－24　贺绿汀编曲：东方红
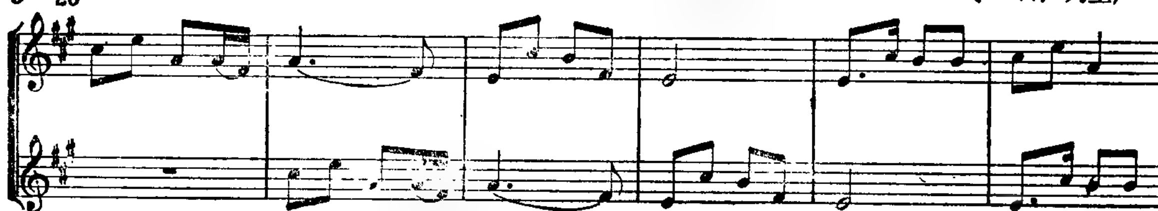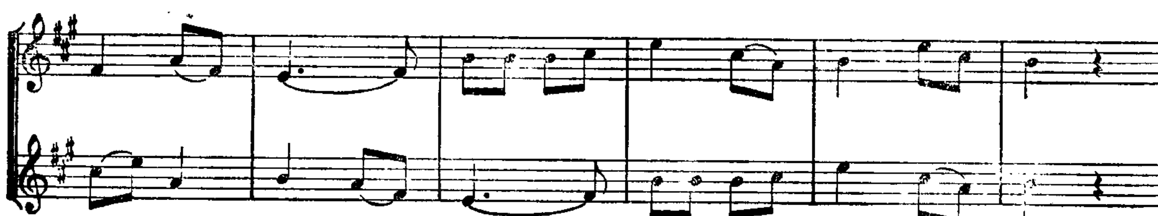


5－25　京剧　红灯记



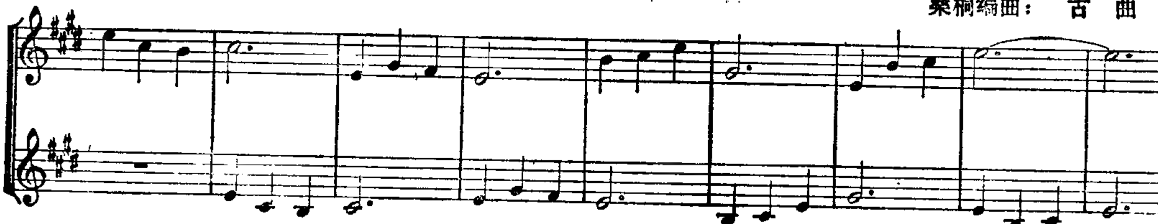


5－26　李　群：大生产





5－27　桑桐编曲：古　曲



现在将第一个问题稍作归纳。按模仿的程度来划分，我们目前已接触到的有如下几种类型：

（1）简单模仿

（a）不带对题的简单模仿

（b）带对题的简单模仿

（2）卡农式模仿

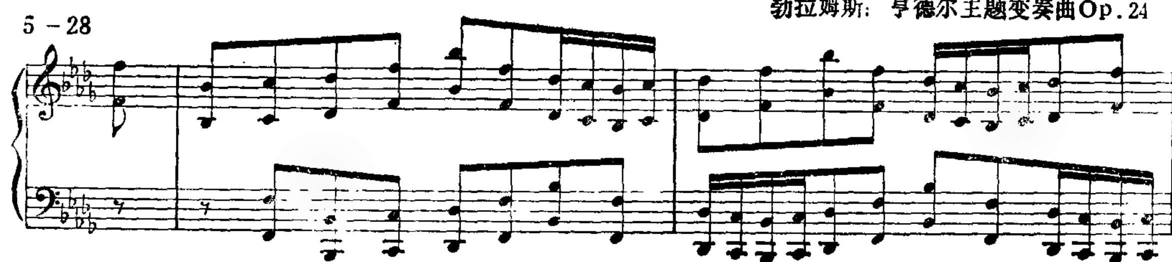
其中简单模仿虽然同样具有艺术表现上的价值，但是它在技术上太容易了，后面不再研究它。因不带对题的简单模仿不存在两个声部结合的问题，带对题的简单模仿在技术方面，也没有超出对比式二声部的范围。

卡农式模仿，技术上似乎也没有超出对比式二声部的范围，但写作时显然要遇到新的困难。对句只能一小段一小段的配置，还必须保持旋律一气呵成的延续性和完整性，不能写得支离破碎。因此，卡农式模仿，既富于音乐表现的意义，又具有技术锻炼的价值。
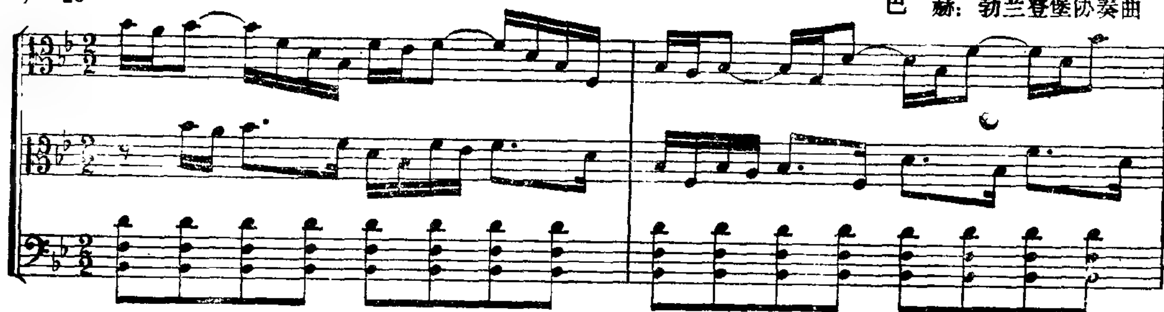
§4　从模仿的时间距离看

现在我们从另一个角度，也就是一个声部先开始了，另一个声部什么时候（几拍、几小节后）进入模仿来研究。起句和应句间隔时间可长可短、可远可近，视音乐表现的需要而定。较长时，好象是从容跟随、呼应，常在音乐呈示时使用。但如距离太远，起句开始很久应句才迟迟出现，听众对起句的开头已感淡漠，模仿效果就不明显。间隔愈短则愈感觉急促、紧凑，常用以形成情绪的增长，适于体现音乐的高潮。但如果距离太近，则听觉往往跟不上，分辨不出两个旋律的模仿效果，而且难于写作，一点一滴的去配写对题易使旋律零散，不过在创作中，如下这样的短距离模仿还是偶有所见：

5－28　　勃拉姆斯：亨德尔主题变奏曲Op.24



5－29　　巴　赫：勃兰登堡协奏曲



在这样的模仿中，往往将和声处理得极其简单，这就大大地减少了写作的困难。

当然，长、短、远、近，不是仅仅指小节数和拍数而言，而是要和音乐的速度结合起来看的。一般在中等速度中，起句和应句的距离常在半小节到四、五小节之间。

如果没有音乐表现上的特殊需要，就不必象前面两例那样，使应句的节拍强弱与起句颠倒。(可参看前一章§16横向可动对位和纵横可动对位中关于旋律横向移动时的注意问题，例4—135、136)

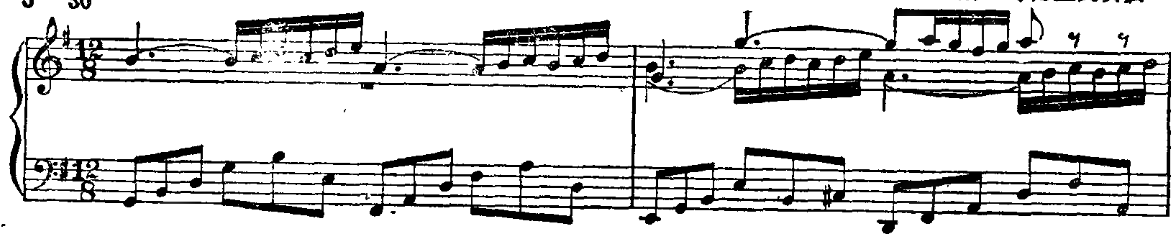
不要恰好在起句的句逗或停顿之后引入应句，那样就好象是一另个乐句的开始，容易失去模仿和追随的复调效果。（当然，不带对题的简单模仿除外）
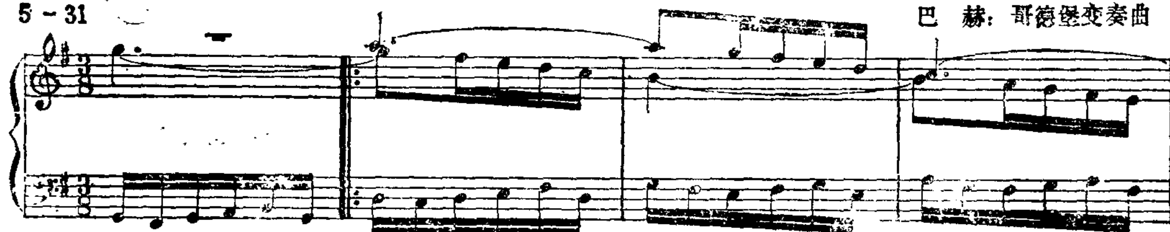
§5　从模仿的音高关系看

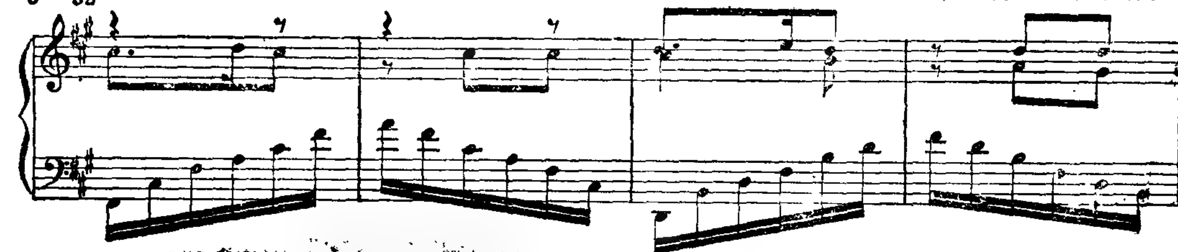
我们再从模仿的第三个角度来研究，即一个声部自某一个音开始，另一个声部在什么高度上模仿以及模仿旋律的进行方向如何，也就是去考查起句和应句的音高关系。我们可以将模仿分为同向模仿和反向模仿两大类型。
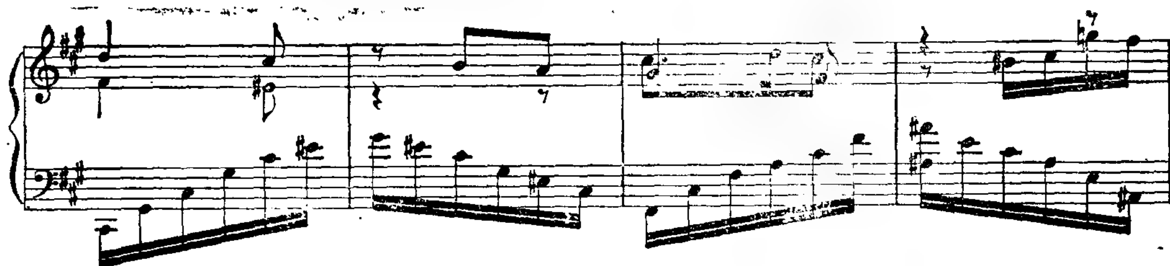
在同向模仿中，应句旋律进行方向（上、下）和音程和起句的旋律完全一致，(以前所举的例子都是同向模仿）但是应句和起句的音高距离却极为自由，应句可以在起句的上方或下方的任何音程上模仿起句（前面只举过上方或下方的八度和四、五度模仿的例子）。但如果距离太近，两个声部难免交错，会经常纠缠在一起，太远则音响效果太特殊，因此习作时最好的限度在四、五度到十一、十二度音程的距离之间，虽然在实际创作中，同度、二度、三度的模仿也时有所见：
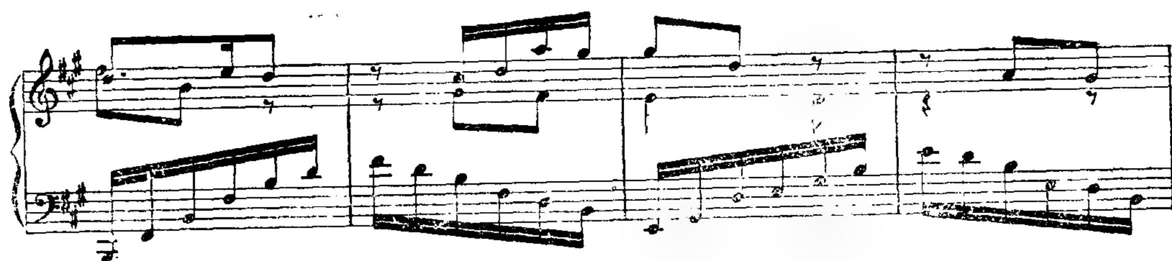
5－30　　巴　赫：哥德堡变奏曲
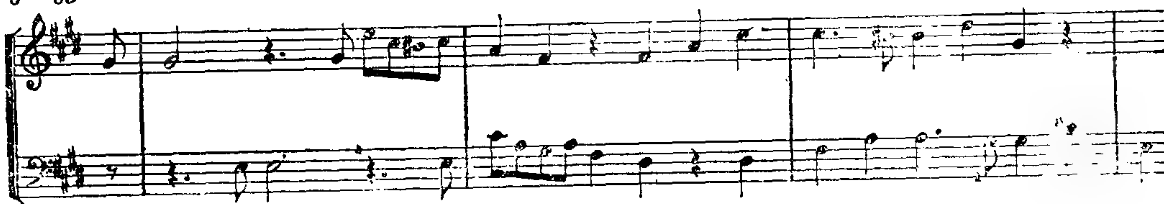












采用各种不同音程的模仿，对旋律会产生不同的影响，以五声音阶为骨干的旋律影响尤为明显（和纵向可动对位中旋律移位的原理相同）。下面我们按不同音程分类叙述：

（1）上、下八度的模仿
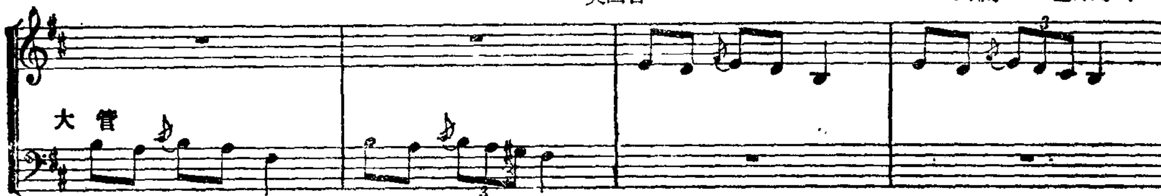
八度模仿能最大限度地保持旋律的原来形态——除了音区改动以及音色可能变化之外，音级、音阶、调式、调性都无改变，起句和应句的音乐形象也没有什么差异。这在

音乐创作中应用得非常广泛，前面所举谱例绝大部份都属此类，不必再举例说明。
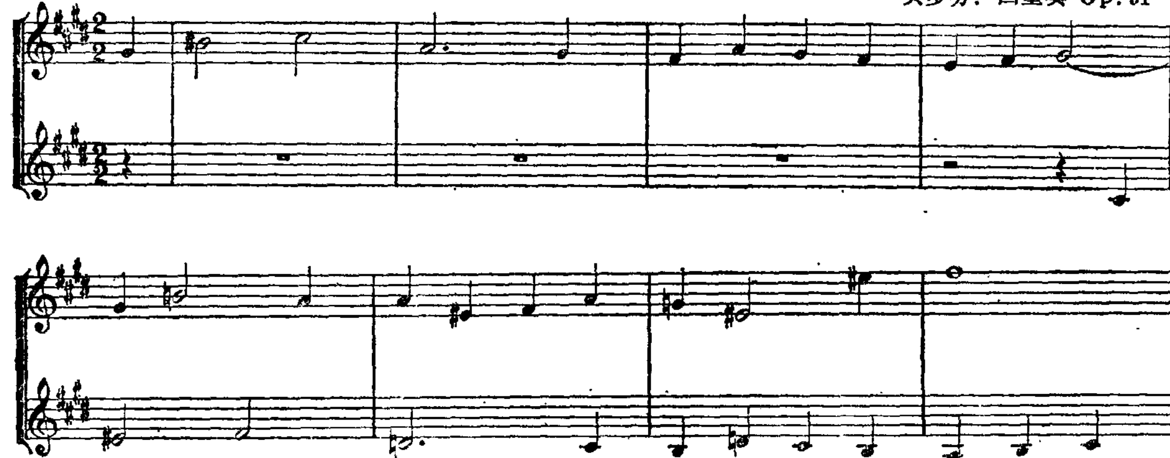
（2）上、下四度、五度（十一度、十二度）的模仿

这种模仿，应句中的每一个音和起句中相应的音，音级必然发生变化，有时甚至可能引起转调或移调。效果不象八度模仿那样单纯，而是显得比较曲折，产生了新的色彩：

5－34
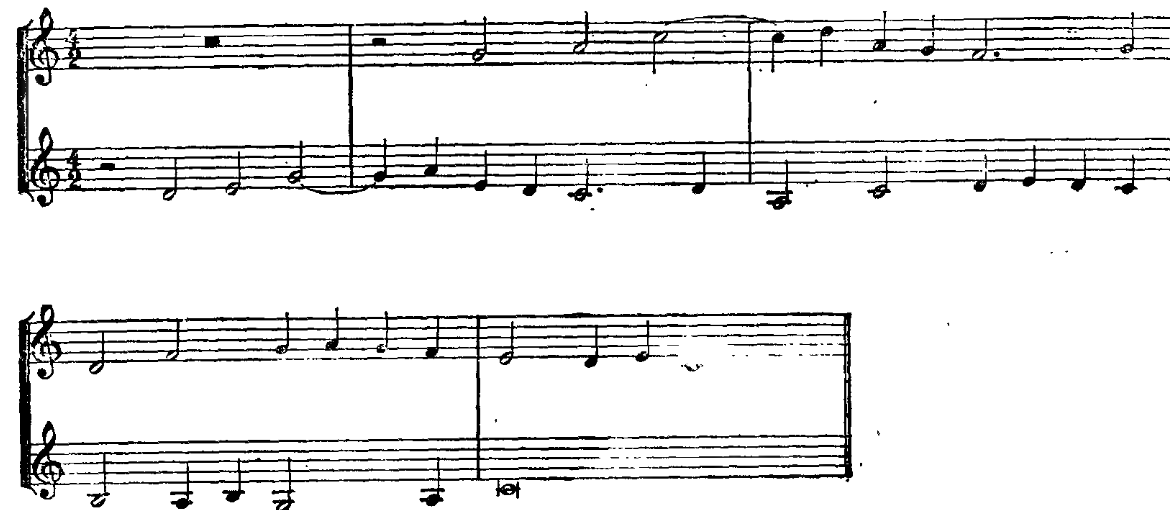


5－35
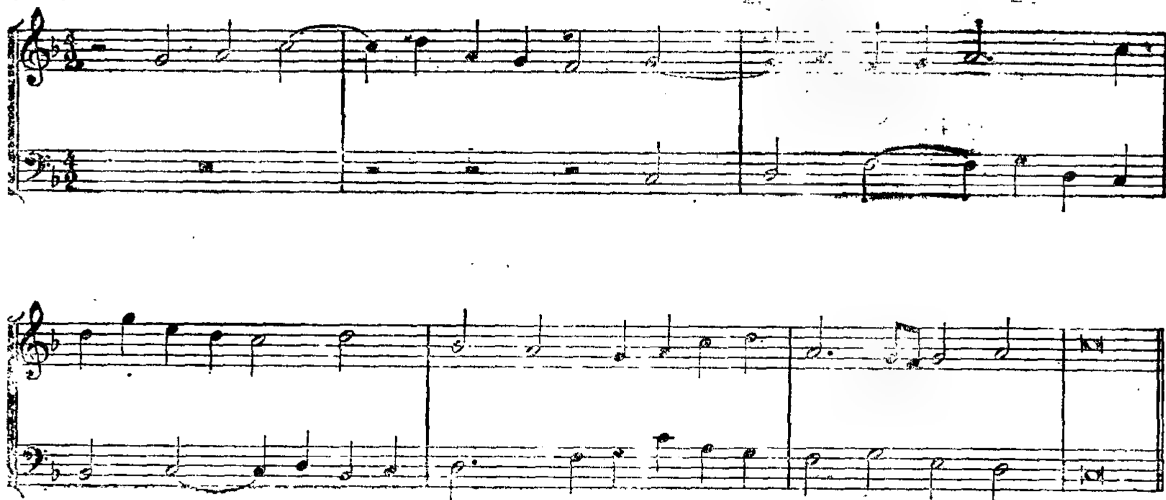


如果写作卡农式模仿，创作起句和配写对句时须不断地留意，事先估计好它移到应句后发生的变化（可参看前一章§13十二度二重对位中有关旋律移位的问题）。下面举两个例子供分析：

5－36



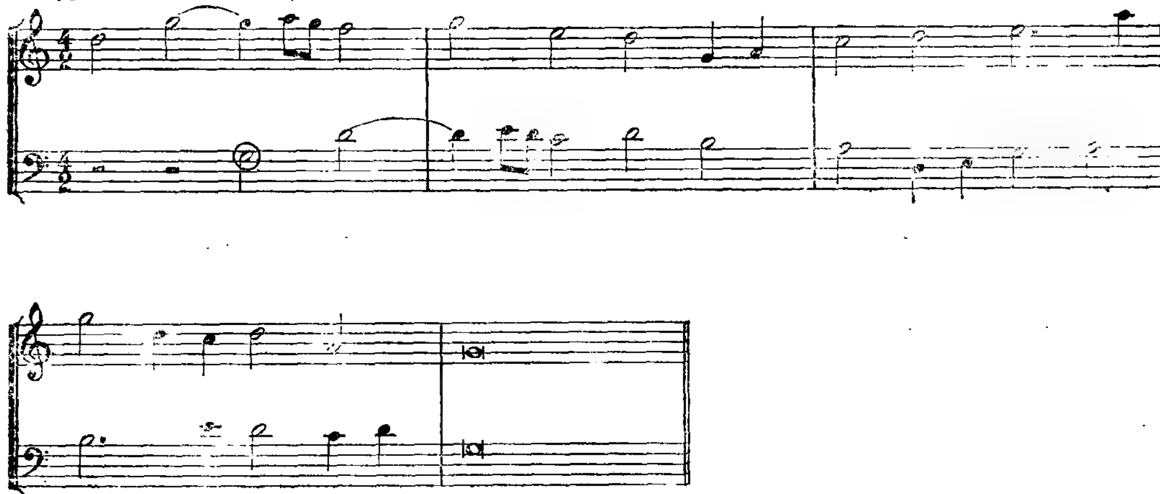
5－37
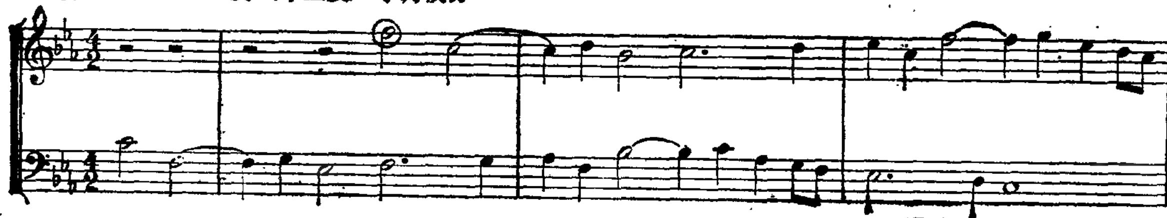


四、五度模仿的条件恰好也合于创作中最常用的四、五度关系的转调。不过，为了避免突然的移调或生硬的连接，有时需要将应句的开始处作些改动，使它进来时顺畅自然。比如，起句常常一开始就特别地强调主音和属音，这在音乐中是很正常的现象，这样一来，立刻就肯定了调性。而在上五度(或下四度)的模仿中，这两个音就要变成属音和第二级音——即属调的主音和属音，于是立刻就强调了属调的调性。在下五度（或上四度）的模仿中，这两个音要变成下属音和主音——即下属调的主音和属音，因而立刻就强调了下属调的调性。象这样一开始就出现移调，可能过于仓促，而且很容易造成两个声部之间调性的矛盾。如果在应句中改动一个音，即将第二级音改为主音，或将下属音改为属音，即可推迟新调的进入，而达到在主调上的统一。经过这样改动的四、五度模仿就称为守调模仿，不作这样改动的四、五度模仿，则称为完全模仿。
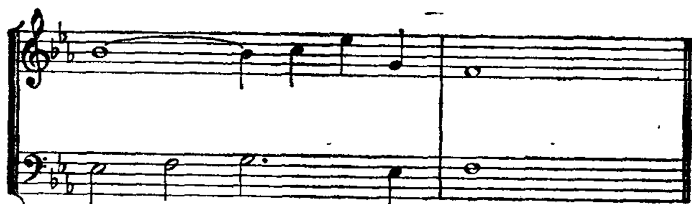
下面举几个不同调式的守调模仿谱例：

5－38 徵调式，下四度（十一度）守调模仿
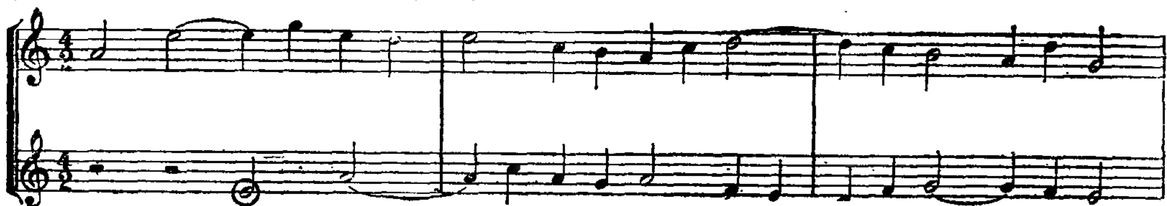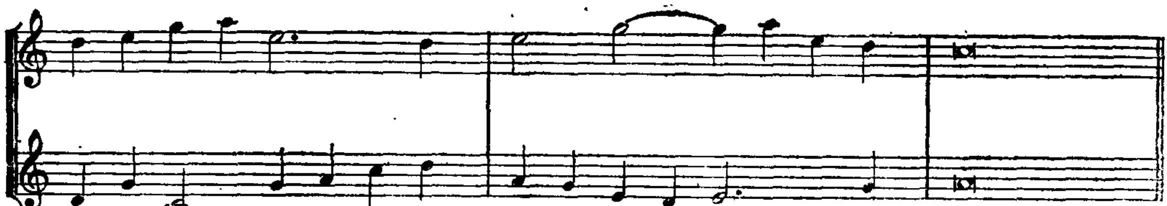


5－39 商调式，上五度（十二度）守调模仿
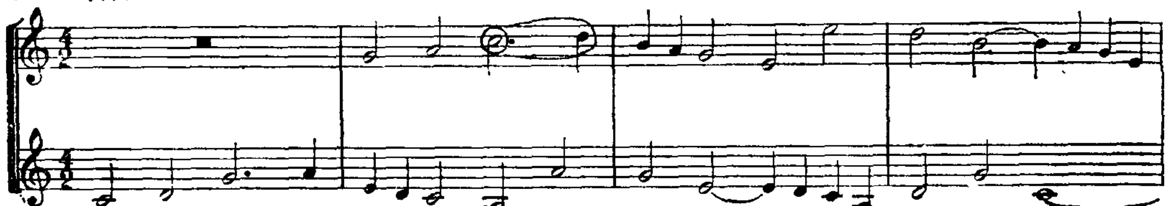




5－40 羽调式（或小调），下四度守调模仿
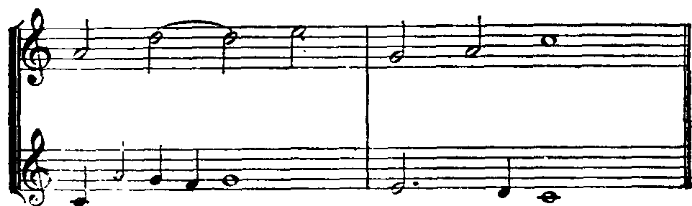




有时甚至将这个音前后的其他音也顺带跟着改动，于是五度模仿局部变成为四度模仿，或反之。如：

5－41 宫调式，上五度守调模仿
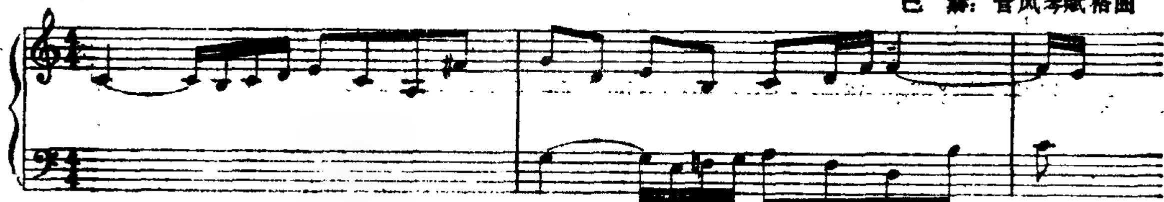




在复调音乐作品中，守调模仿比完全模仿更为多见，现在先举一些简单的实例，以后在进行赋格学习时，再仔细研究：
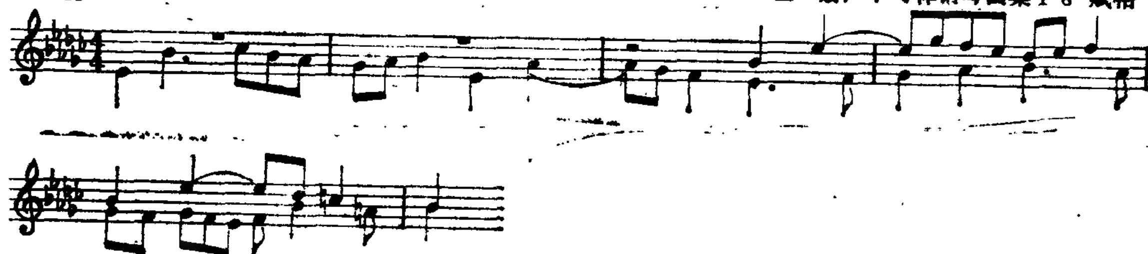
5－42
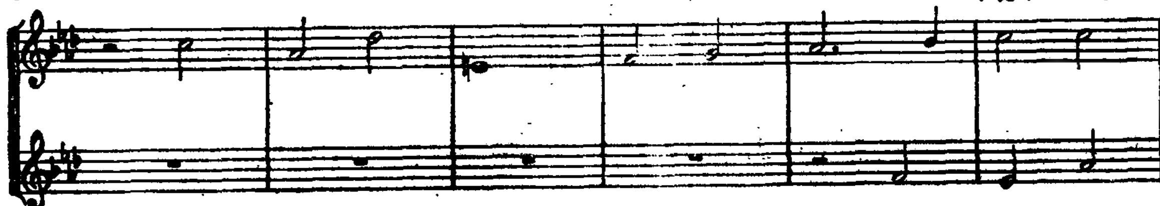
巴赫：管风琴赋格曲



5－43
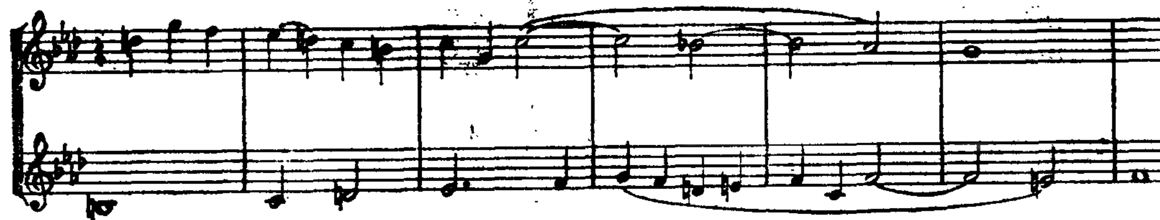
巴赫：平均律钢琴曲集Ⅰ8 赋格





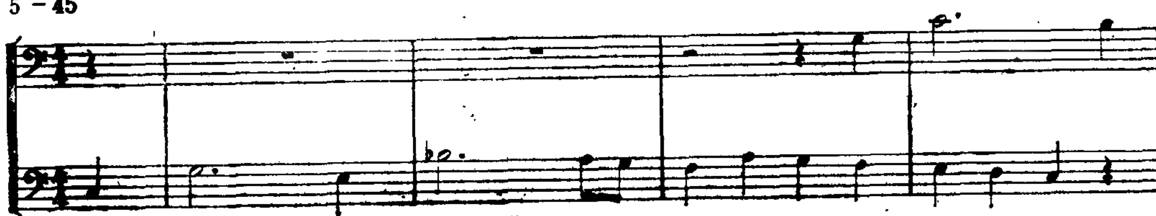
5－44
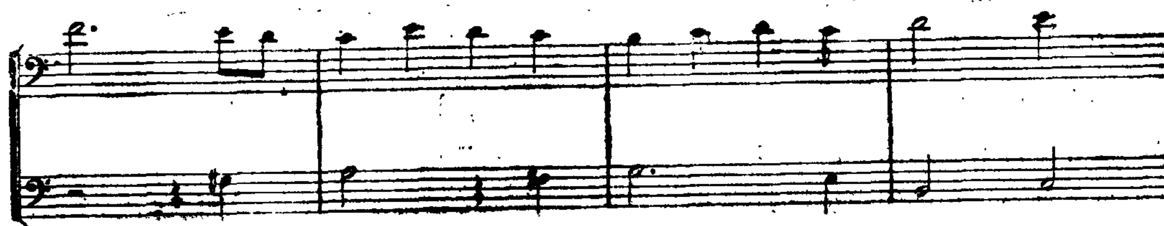
亨德尔：弥赛亚
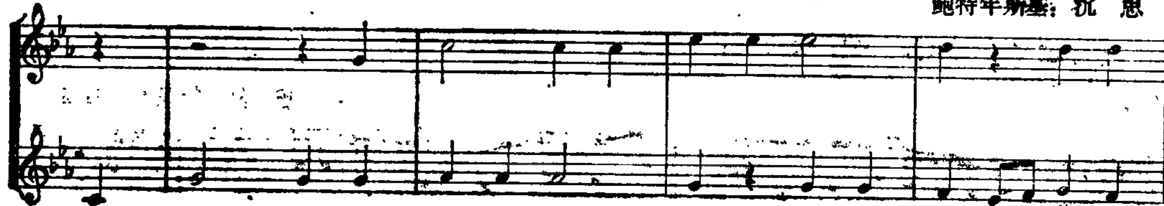


5－45

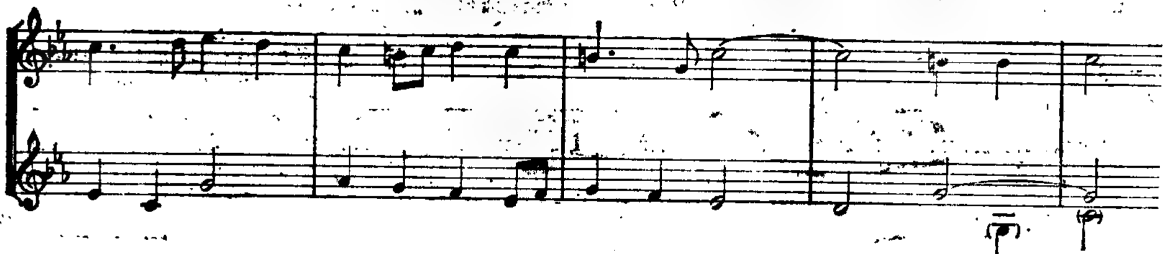
海顿：四季



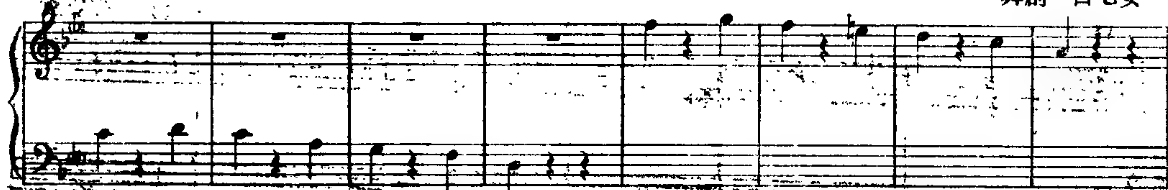


5－46　　　　　　　　　　鲍特年斯基：沉　思
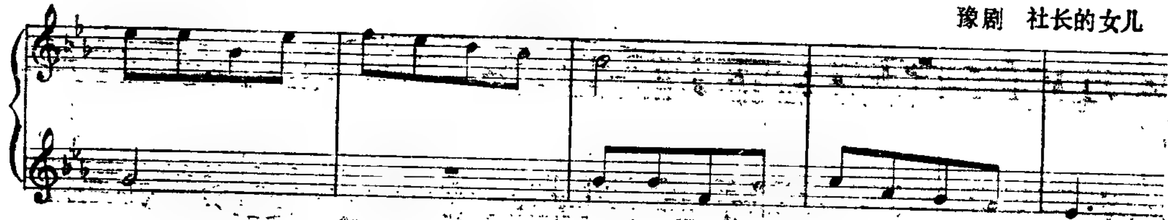




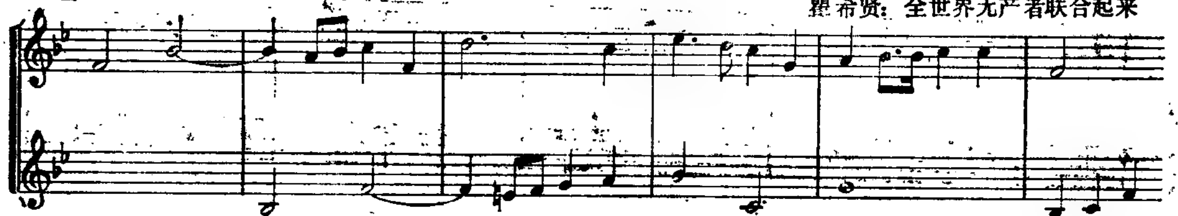
5－47　　　　　　　　　　舞剧　白毛女



5－48　　　　　　　　　　豫剧　社长的女儿



5－49　　　　　　　　　　瞿希贤：全世界无产者联合起来

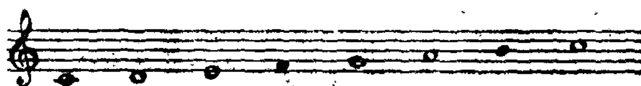


（3）上、下七度、九度的模仿

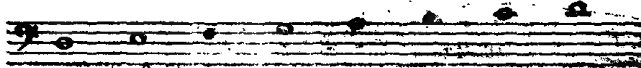
这种模仿，应句中的每一个音和起句中相应的音也不相同。由于在上一章对比二声部中没有专讲七度九度移位的问题，所以我们另作两个旋律移位的图式，以帮助预先估计七度九度移位后应句中旋律的效果。

5－50

（a）起句中的旋律音

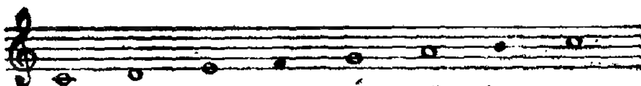


（b）下七度、上九度模仿的结果

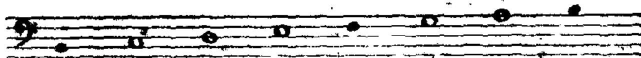


5－51

（a）起句中的旋律音

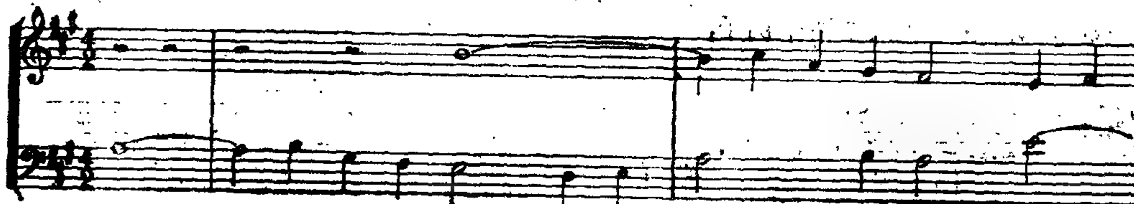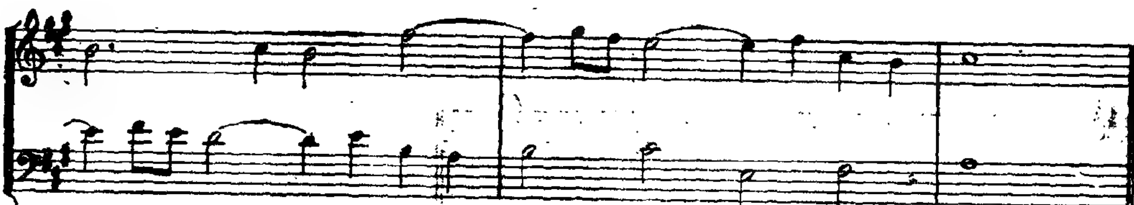


（b）下九度、上七度模仿的结果
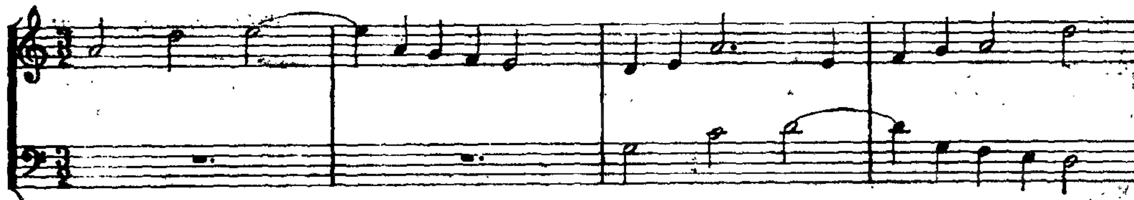


这两个图式原理与上章相同，易理解，所以不需说明，只需举几个例子：

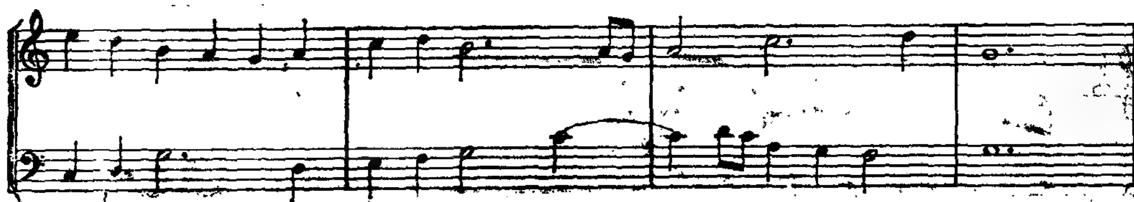
5－52
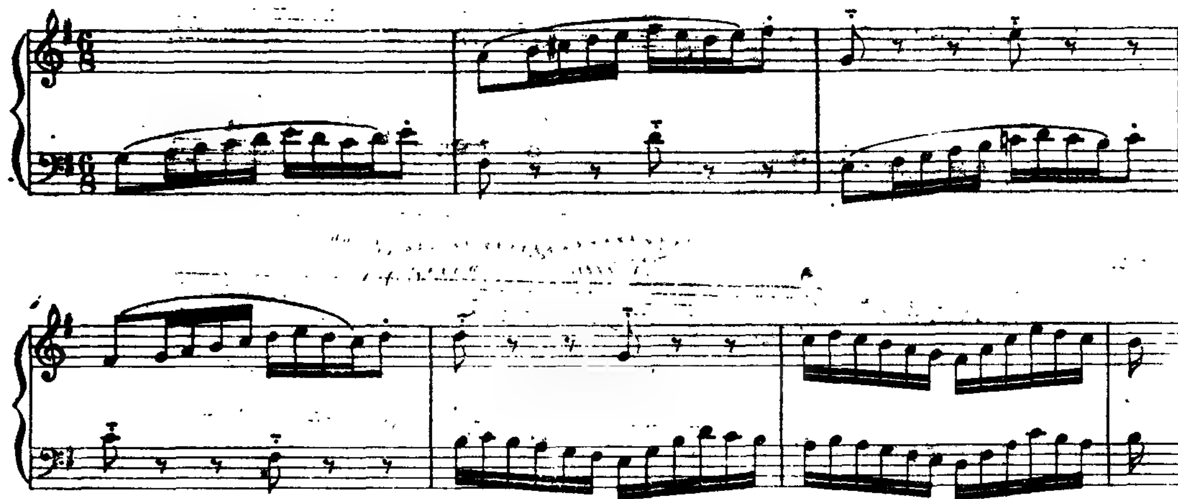




5－53
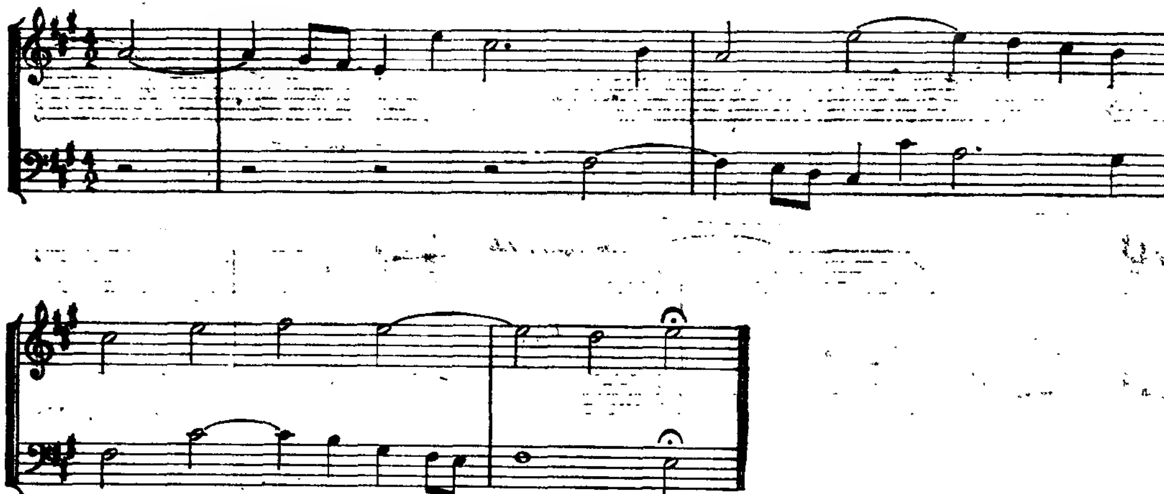




5－54 巴 赫：哥德堡变奏曲
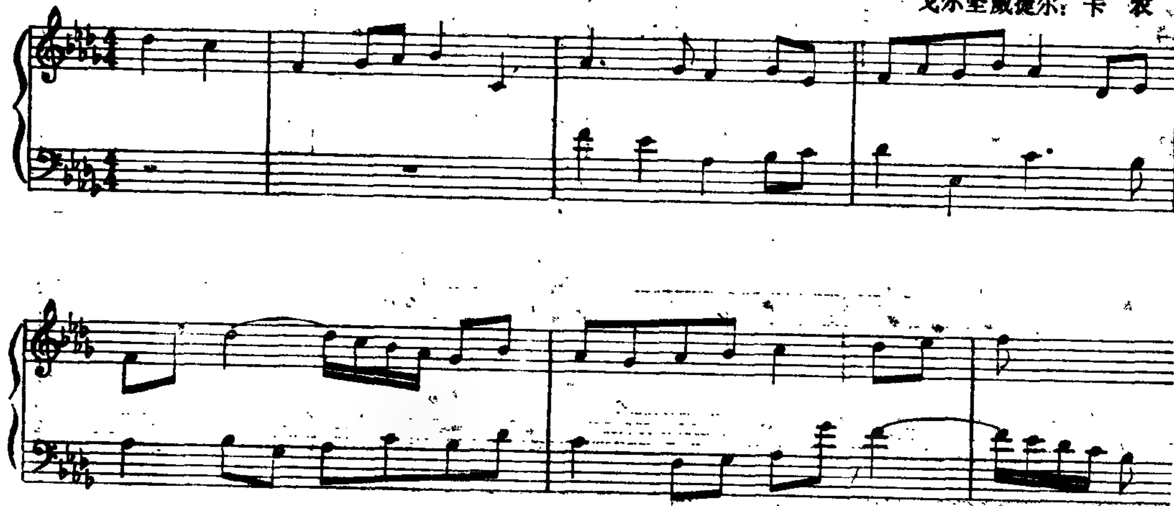


（4）上、下六度，十度的模仿：

在这种模仿中，应句旋律音的变化和十度二重对位中旋律移位的情况相同，可参看前一章§14，这里也只举两个例子：

5－55



5－56 戈尔坚威捷尔：卡 农

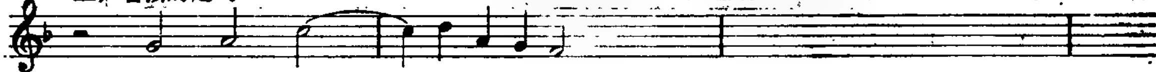


（5）五声音阶的模仿

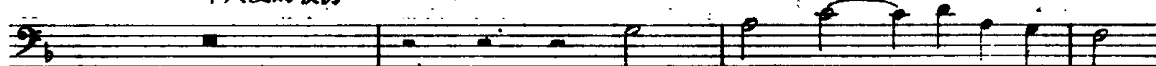
如果采用纯粹五声音阶的旋律写作各种不同音程（注意，这所谓的“音程”是根据七声音阶的概念而言的）的模仿，则可以更明确地分辨出它们对旋律的不同影响：

5－57

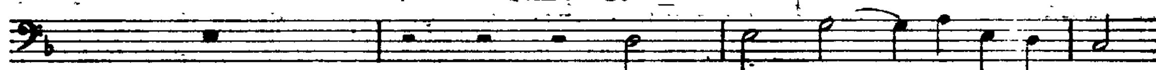
五声音阶的起句



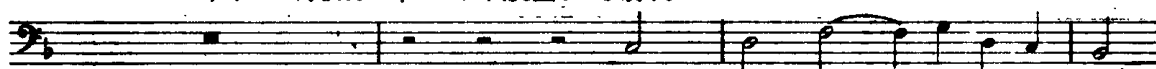
下八度的模仿



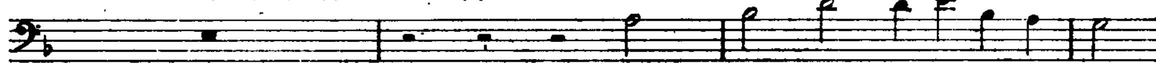
下十一度的模仿（下四、上五及上十二度亦同）



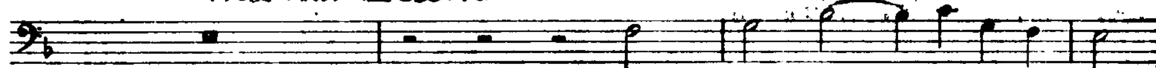
下十二度的模仿（下五、上四及上十一度亦同）



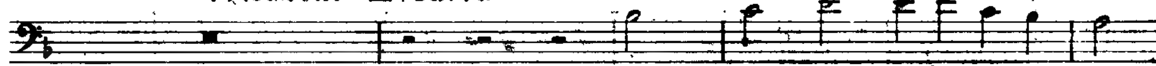
下七度的模仿（上九度亦同）



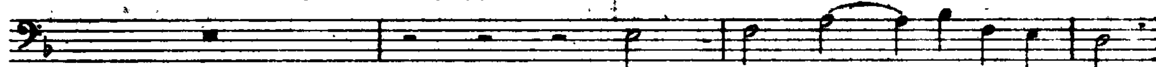
下九度的模仿（上七度亦同）



下六度的模仿（上十度亦同）



下十度的模仿（上六度亦同）
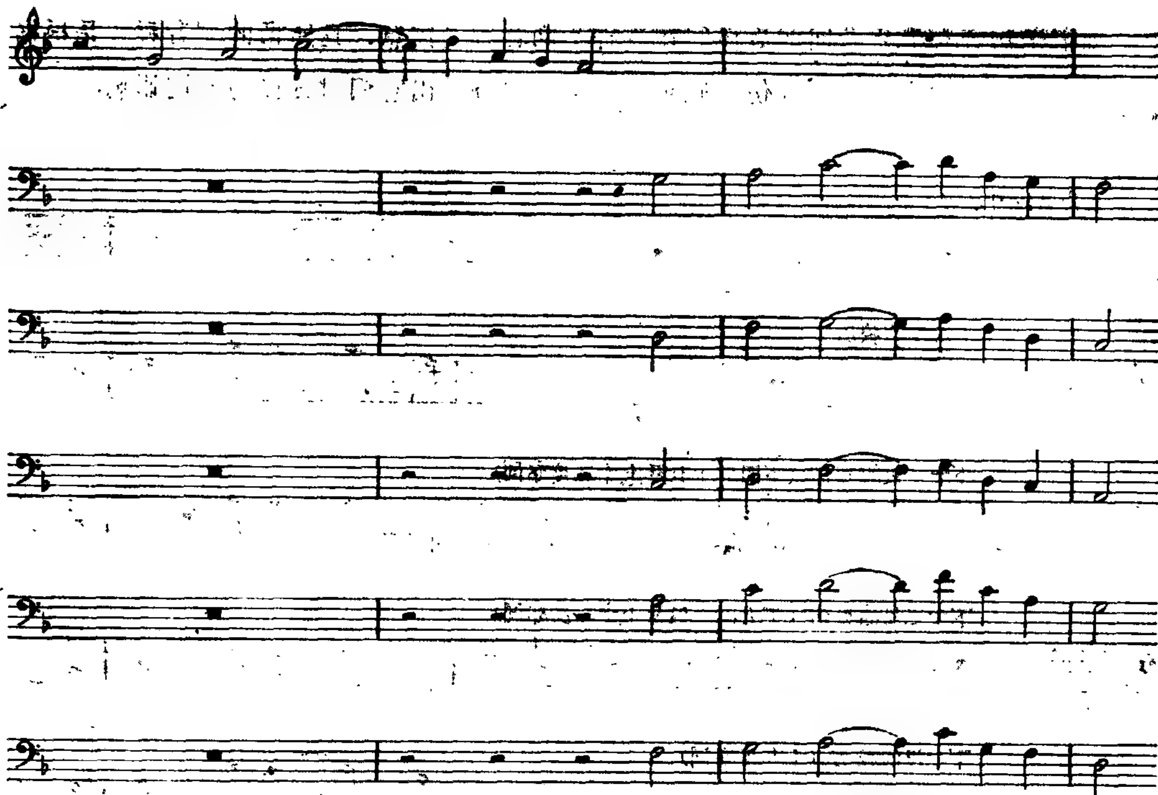


从上可以看出，只有八度模仿原来的旋律没有受到任何影响，效果良好。

在上、下四、五度（十一、十二度）的模仿中，虽然旋律的音调保持顺畅，但极易引起调性、调式音列的改变。

在上、下七、九度和上、下六、十度的模仿中，旋律的变化几乎不可想象和难于控制。
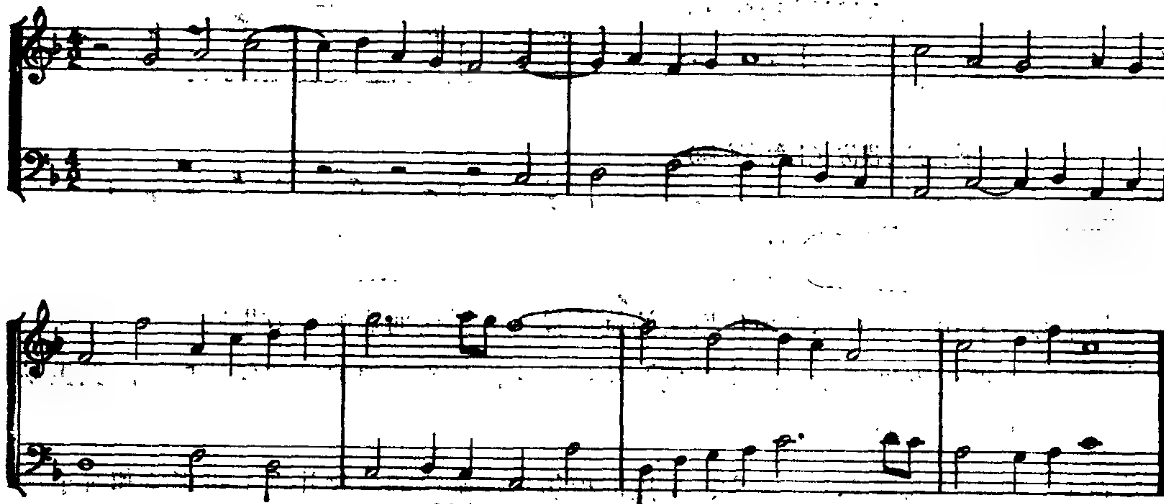
现在如果彻底改变一下思路，从纯粹五声音阶的概念出发（即音阶中只有五个自然音），其他音一概当作变化音，这样就可以得出如下五种结果，其中任何一种方式应句的音调都非常自然流畅。这样的方式，称为五声音阶的模仿：

5－58
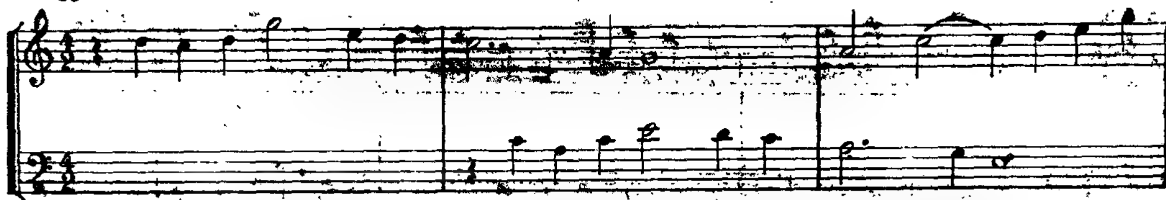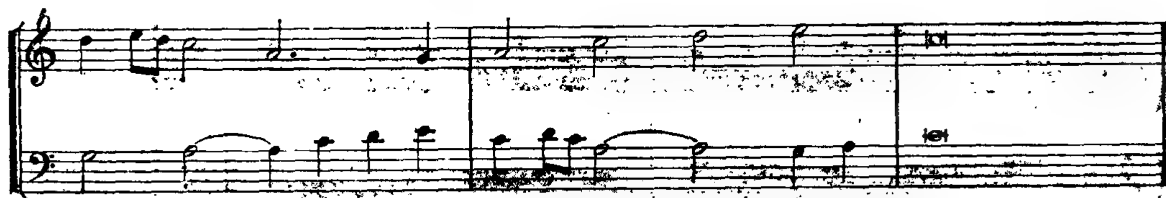


在这里，只有一种方式和原来的七声音阶模仿(八度模仿)完全一样，其他四种都不相同。我们任选两种，作为谱例：

5－59
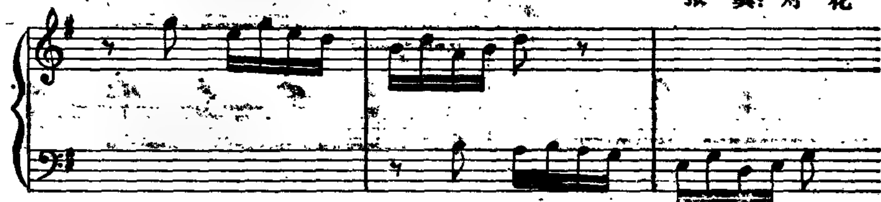


5－60





不过，像这样的办法，虽然能够简单地避免了处理五声风格时遇到的困难，但对于民旋旋律的丰富音调，以及和声的丰满音响都有限制，故不宜滥用。下面是从中国作品中摘引的例子：
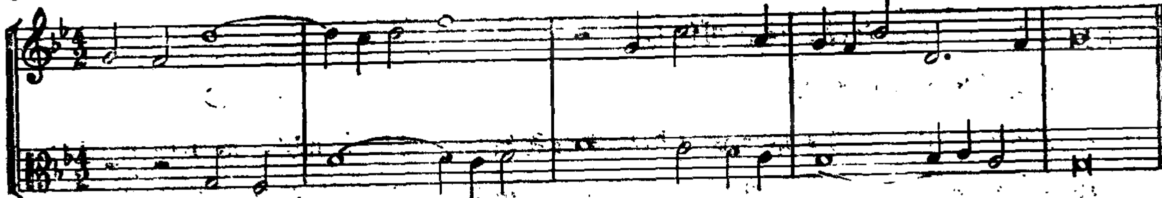
5－61　　　　　　　　　　　　　　　　张　翼：对　花



本章例5—4（a）也应该看作五声音阶的模仿（这个片段，已经是以♭A为宫，进入四个降记号的音列了）。
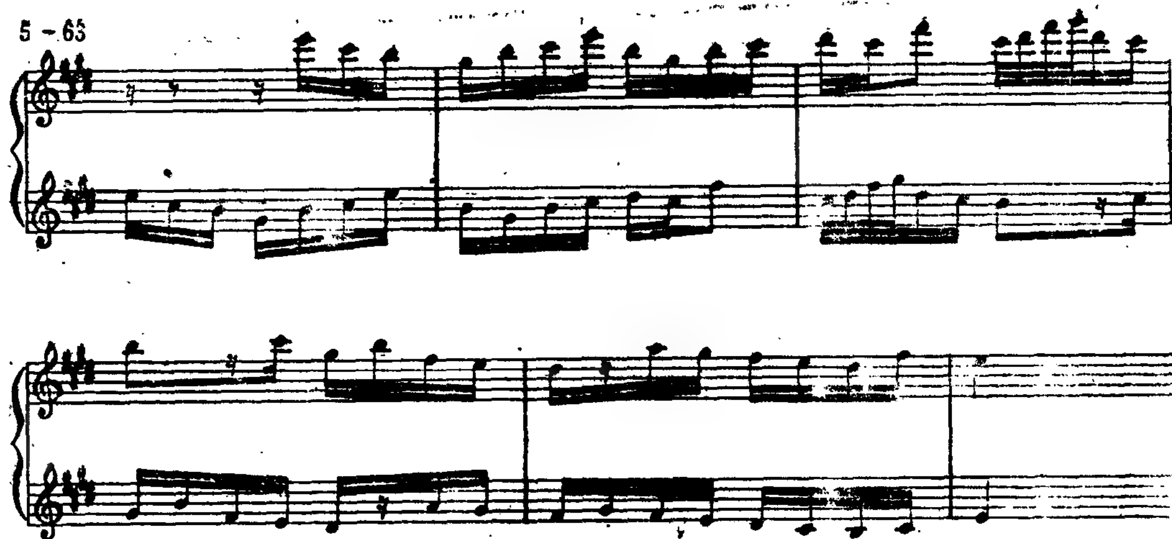
前面我们讲了写作模仿时，一小段一小段去配写的方法，但是在创作中，有时需要用模仿手法去处理一首现成的民歌，或编写一个预定主题。因此我们还要善于根据一个已知旋律，在不同音程度数上、在各时间距离上去寻找模仿的可能性。下例是根据第二章例2—46的旋律，在下八度、后半小节配的一个对比声部：

5－62
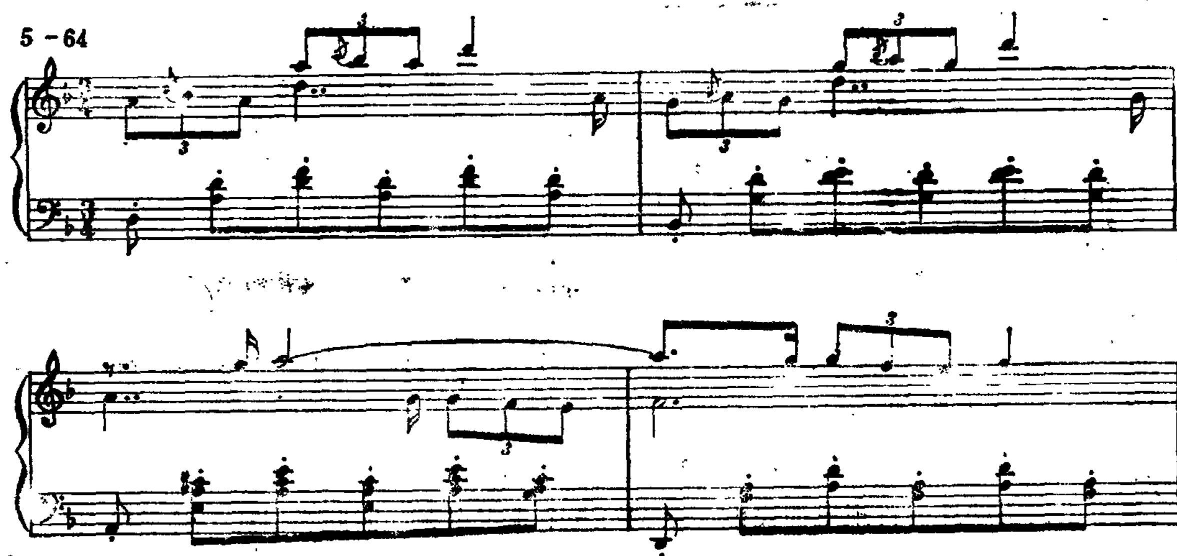


下例是根据京剧伴奏音调配写的器乐性质的模仿：

5-63



下面是李斯特在舒伯特《小夜曲》节奏的空隙中配上的一个模仿声部：

5-64
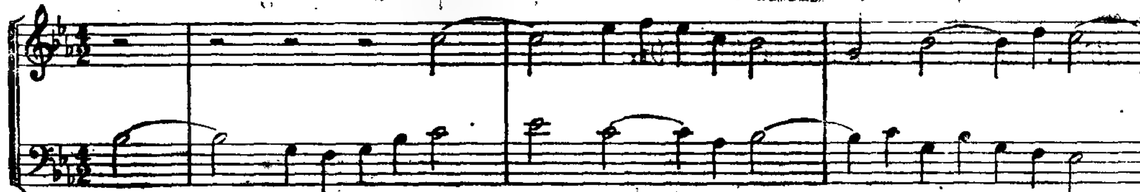


前面有些例子（如民歌或古曲改编成的模仿）也是这样写作出来的。我们并不要求用这种方法来作题，因为并不是每一旋律都具有模仿的可能性，我们只要求对各种旋律仔细地观查，研究它有没有这种可能性。
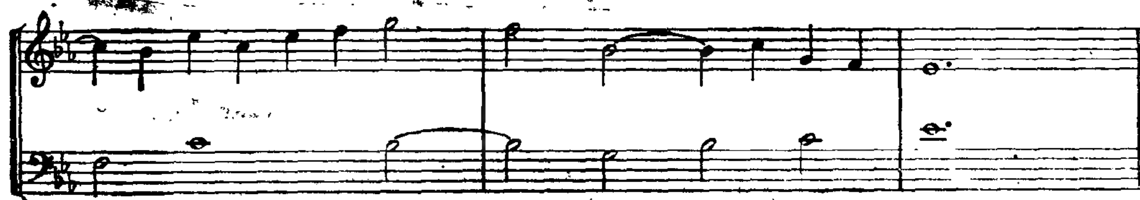
下面我们再讲反向模仿。

在反向模仿中，应句采取倒影（即旋律音程转位）的形式出现，故亦称倒影模仿或转位模仿。旋律音程的转位，我们在前一章§17倒影对位中已经作了充分的阐述，现在只须举些谱例了。

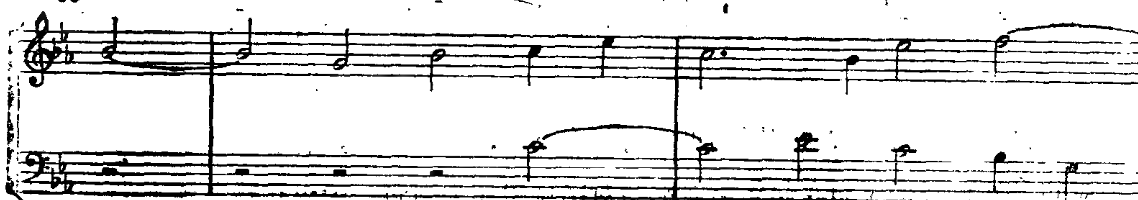
下两例是以商音为轴的反向模仿：

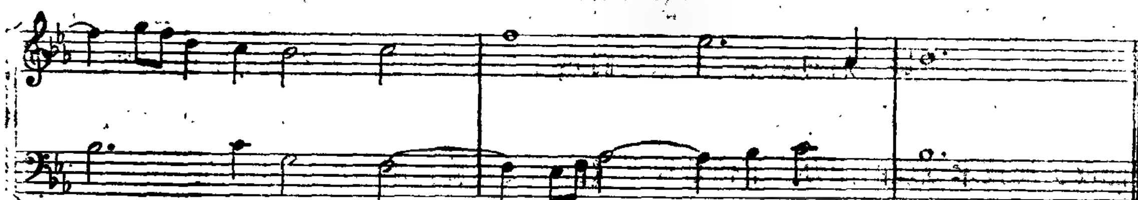
5－65





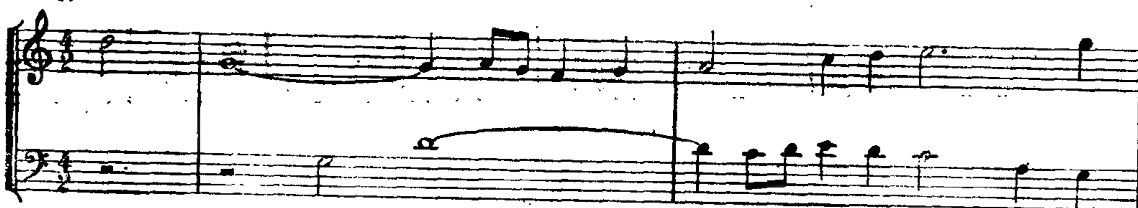
5－66
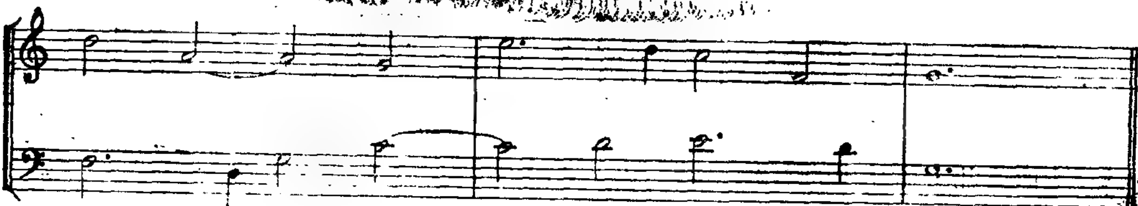




下例是主音对属音，也就是以第三级音（B音，在这里是变宫音）为轴。
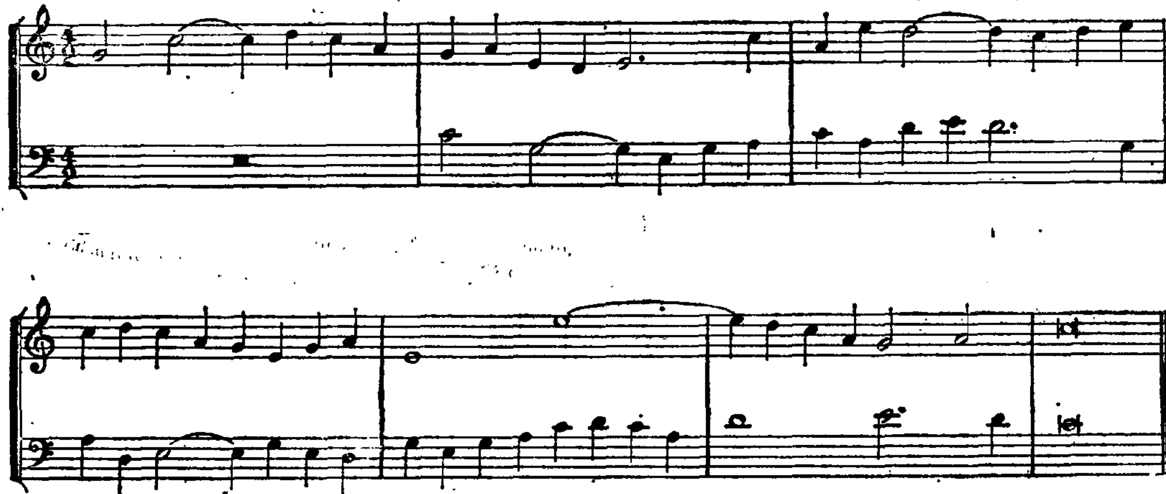
5－67





在同向模仿中，既然可以放弃七声音阶的概念作五声音阶的模仿，那么，在反向模仿中，自然也可以作五声音阶的模仿：

5－68
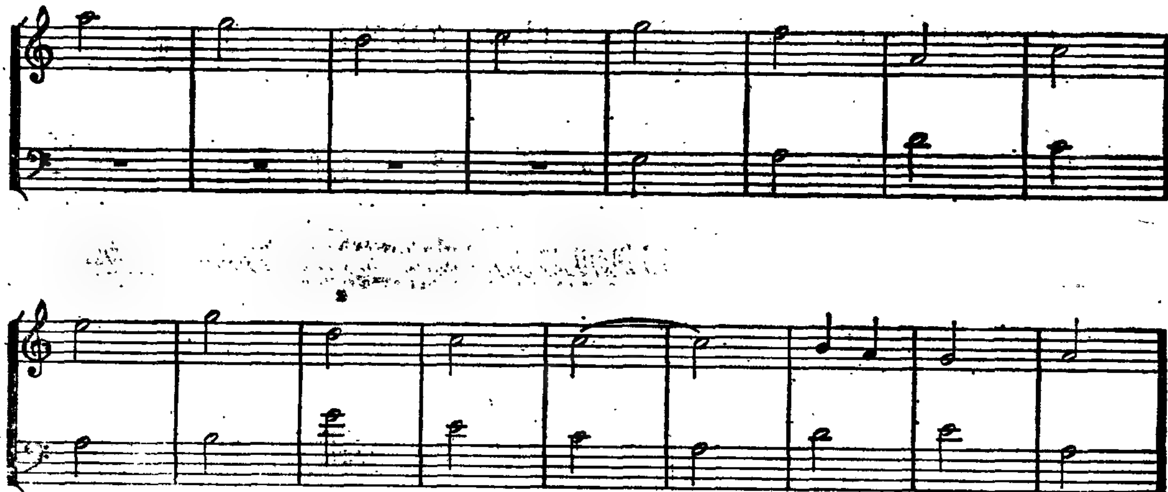


反向模仿的写作方法和同向也没有什么不同，先写起句，将它反向移到另一声部作为应句，然后根据应句在起句后面配写对比旋律作为对句，……这样继续下去，直到终结。

只不过写起句那一声部的旋律时，不仅要求它与应句那一声部很好地配合，而且还须考虑它本身倒影之后的效果。只要我们熟悉了倒影对位，就不会有新的困难。

我们也可以和同向模仿那样，在一个既定的旋律上探求反向模仿的可能性。这样将能够扩展技术处理的能力。下例是根据《白毛女》旋律编写的反向模仿：

5－69



下面举几个作品中的实例：
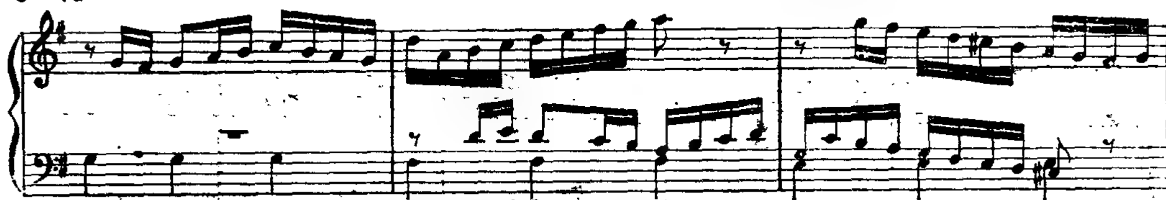
下例是C大调，主音对主音（即以主音为轴）最后终止在平行小调上：
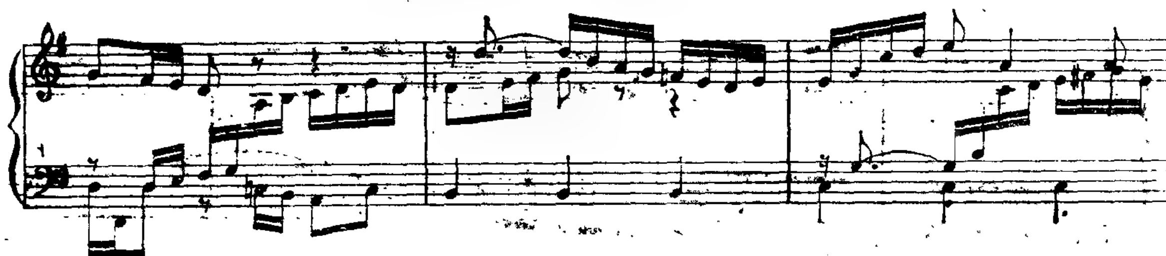
5－70 奥兰多·拉索：经文歌



下例是主音对属音（第三级音为轴），最低声部是和声低音：

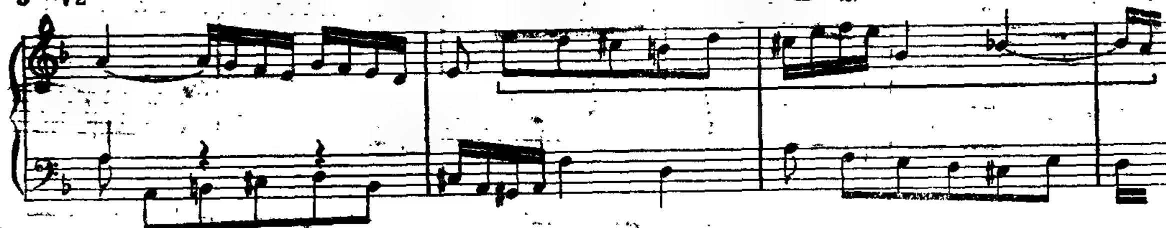
5－71 巴赫：哥德堡变奏曲
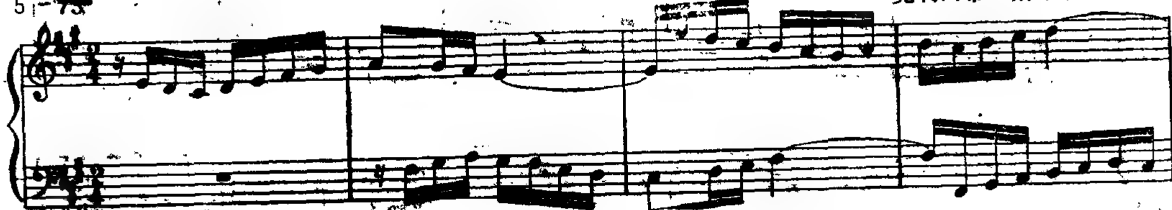




下例是主音对第六级音，以第七级音（导音）为轴：

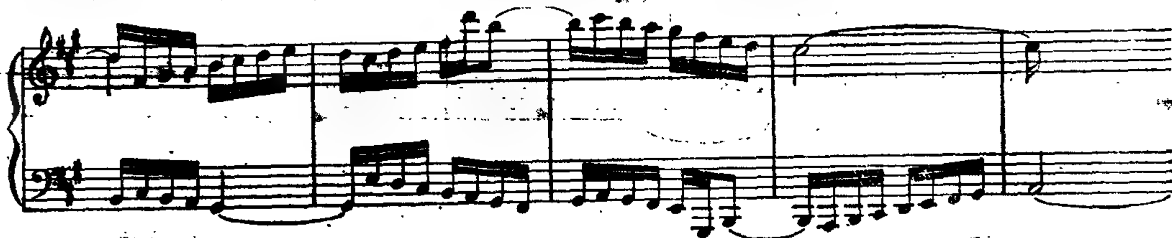
5－72 巴赫：平均律钢琴曲集Ⅰ 6 赋格



下例是以大调的第二级音为轴（相当于以商音为轴）主音对第三级音：
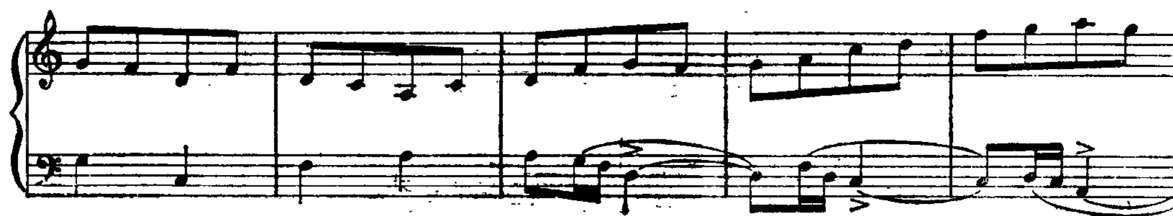
5－73 克利门蒂：帕那索姆之路
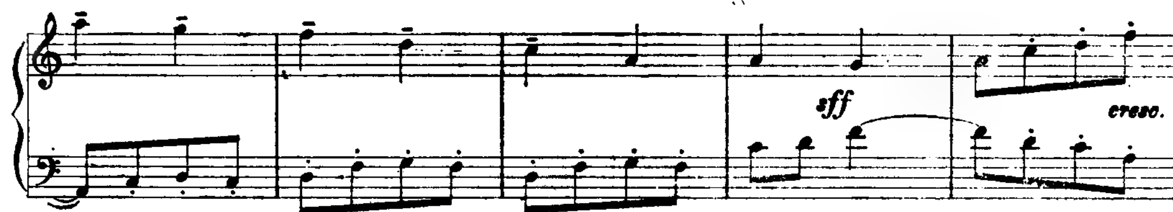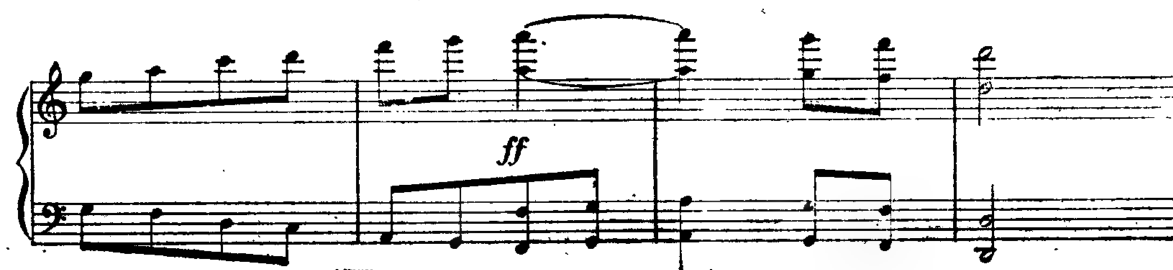




最后举两首完整的卡农曲。前一例是五声音阶作品，d小调，以四级音为轴（相当于我们民族调式的以商为轴，模仿声部完全保持原来的五声音阶：
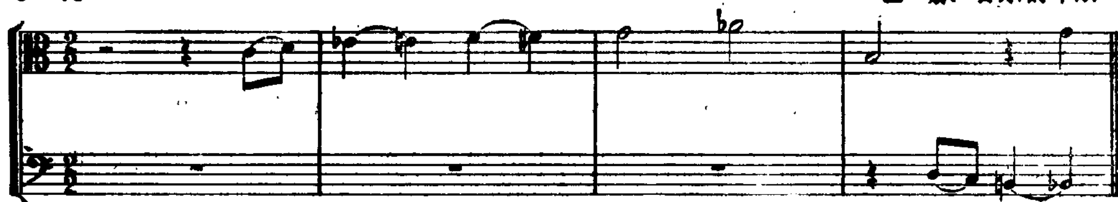
5－74　　佐尔坦·科达伊：卡农曲

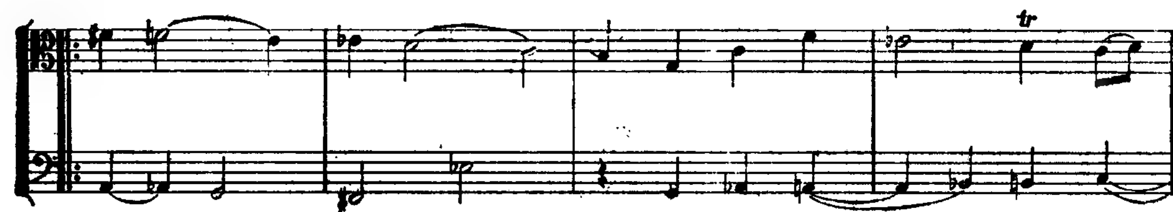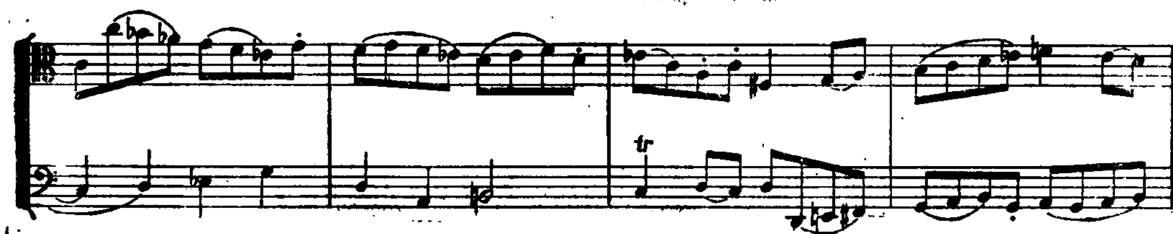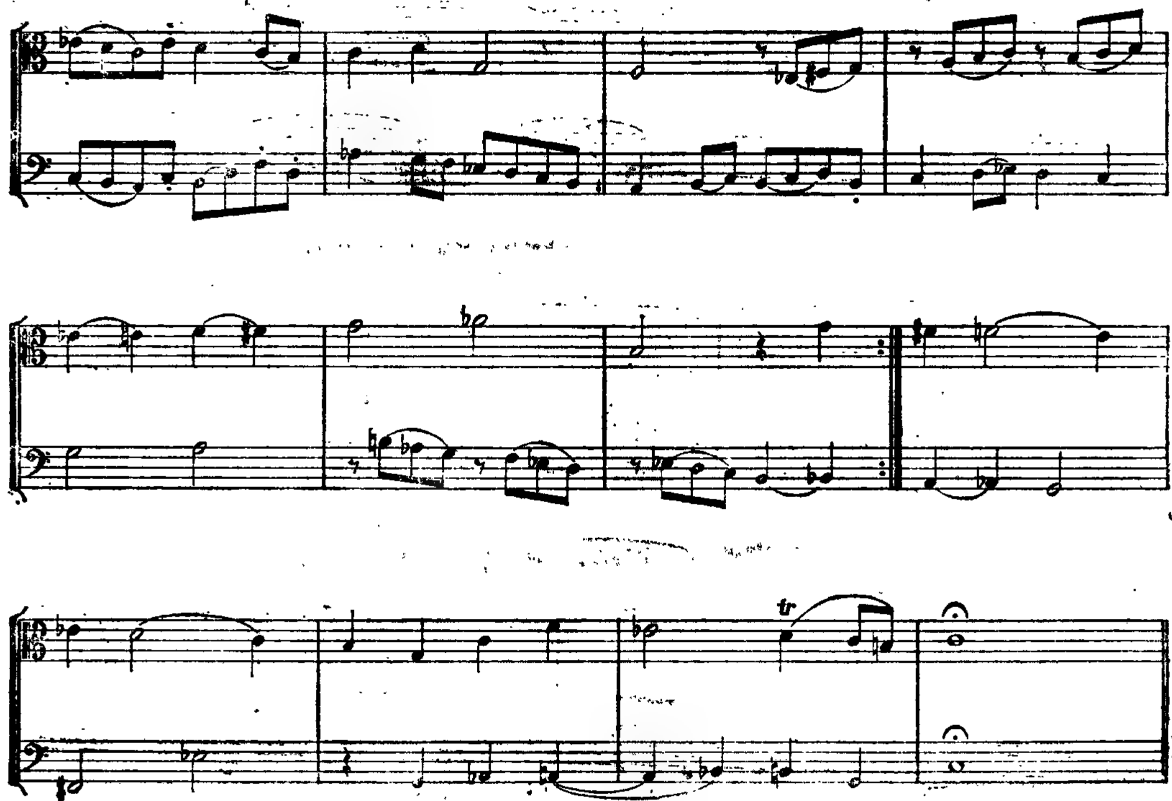






5 −75 巴 赫：音乐的奉献









上面这个例子是以属音为轴。这一点特别有意思，巴赫采用第二级音和主音相对的倒影方式，好象他对于第二级音是如此偏爱，一定要将它象对待主音那样强调起来。但假如我们把这个概念加以扩展，则很容易体会巴赫真正的意图，他在这里是用了主和弦对属和弦的原则，起句中旋律音程所构成的小主和弦，在应句中恰好变为大属和弦。

§6 从模仿的时值看
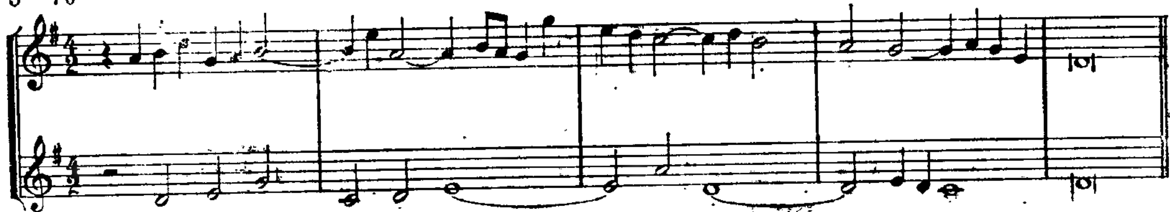
从起句各音的时值和应句各音时值的关系来看，模仿可以分为两类：

（1） 时值相同的。起句中的音符和休止符的时值，在应句中完全一样。前述的各种模仿都属此类。

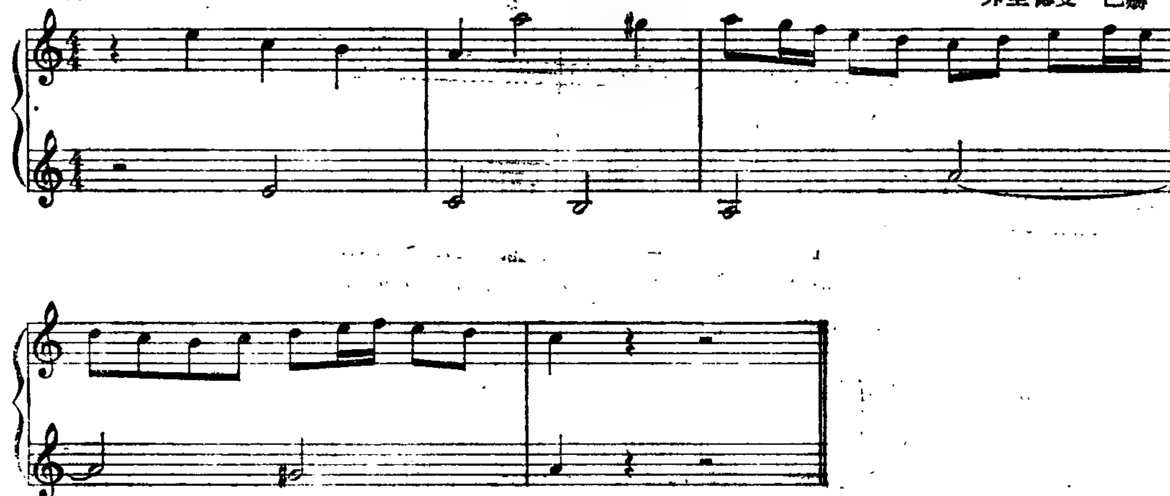
（2） 时值不相同的，又可分为两类：

（a） 扩大的（或称增时的、扩张的）模仿。应句将起句中音符的时值按一定的倍数扩大，如：

5－76



5－77　　弗里德曼·巴赫

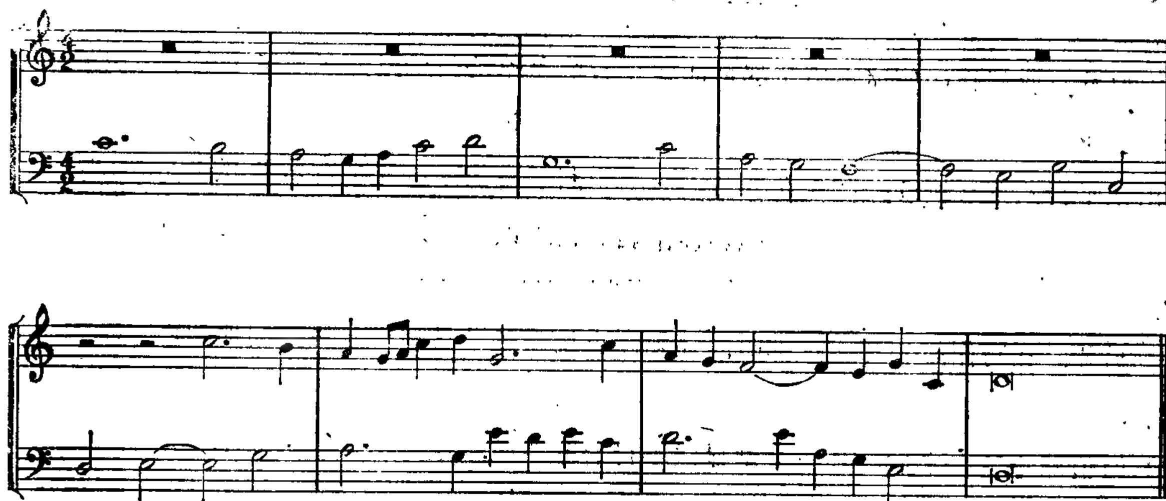


最常见的是扩大一倍。即起句中的四分音符在应句中成为二分音符，二分音符成为全音符……。
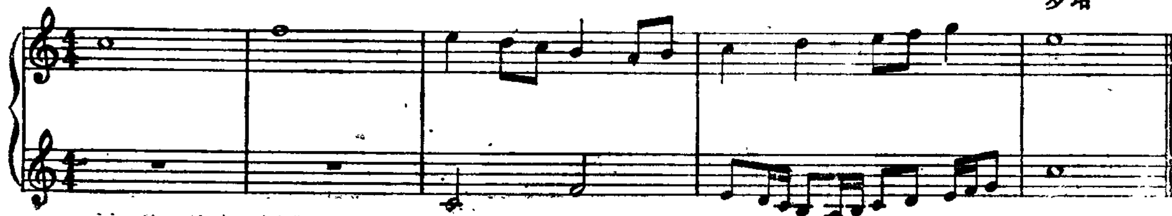
写作方法和以前一样。由于不断的扩大，所以在起句那一声部中，不是均等长度一小段一小段的配写对句，而是一倍一倍的不断增长，越到后来旋律越容易写得连贯。

（b）　缩小的（或称减时的、紧缩的）模仿。应句将起句中音符的时值按一定的比例缩短，如：

5－78
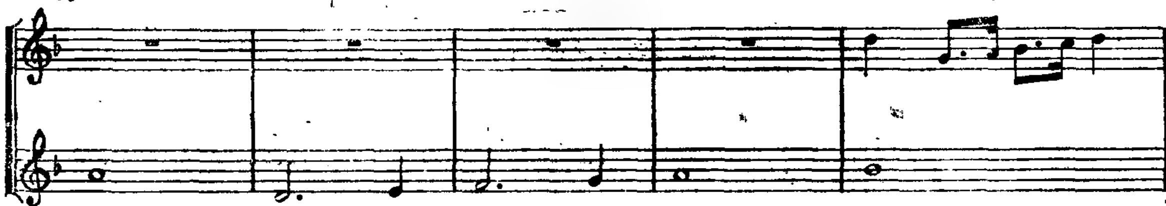


5－79　　罗培
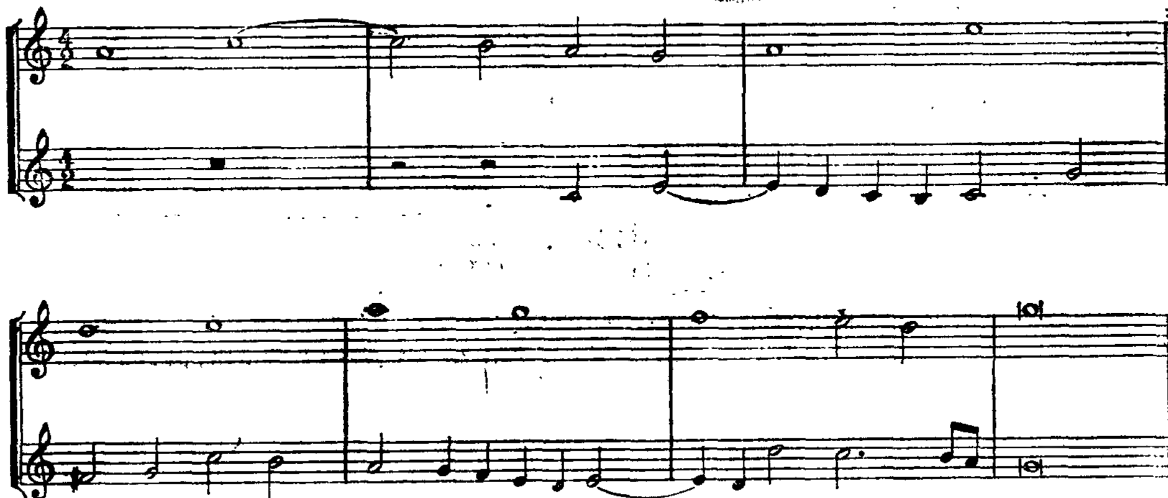


最常见的情况是缩小一半（如上二例），但也可能缩小为四分之一。如：

5－80　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　巴　赫：赋格的艺术



写作时由于对句一次一次的缩短，旋律越来越难於写得连贯。但是这种情况不会长久，因为应句时值短，跑得快，后来居上，终将赶上并超过起句，于是起句变成应句，应句变成起句，缩小模仿也就转化成为扩大的模仿了：
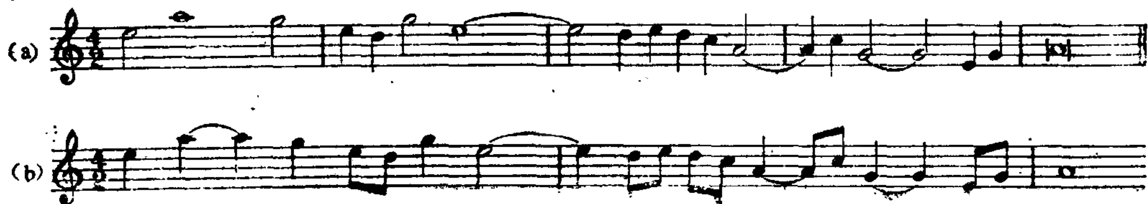
5－81



但是，并不是任何缩小模仿都可能转化为扩大模仿的，因为在某些情况下，会遇到难于逾越的障碍。比如在八度的缩小模仿中，当应句就要超过起句的那一瞬间，必然要出现平行八度（例5—79正是在这一时刻中断了模仿，避开平行八度的），在四、五、七、九度的模仿中，这一瞬间必然出现不恰当的平行四、五、七、九度音程。只有三、六、十度的模仿才有可能由缩小转化为扩大。

另外，在写作起句那一声部时，还须注意旋律的节奏型，避免应句那一声部中缩小之后，变得节奏过于细碎，或难于演奏。有的旋律（如取第二章例2—44（b）的旋律）时值缩小一半之后，其节奏型显然不符合基本技术锻炼对旋律的要求，对于这种情况现在亦要注意避免：

5－82
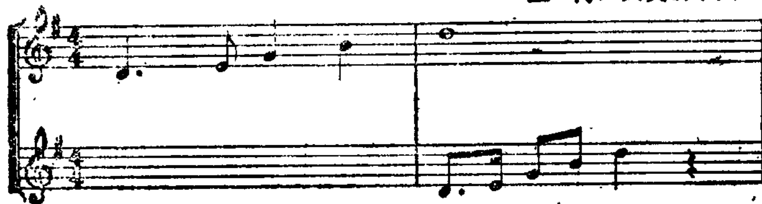


由于缩小模仿出现时，节奏立即要发生显著的变化，而且继续模仿下去的时间不可能久长，所以它在实际创作中运用的可能性和扩大模仿是不一样的。

扩大的模仿手法，常在复调乐曲的发展部分或结束部分运用，使某一声部（常常是低音部）的主题扩大作为一次份量更重的进入。
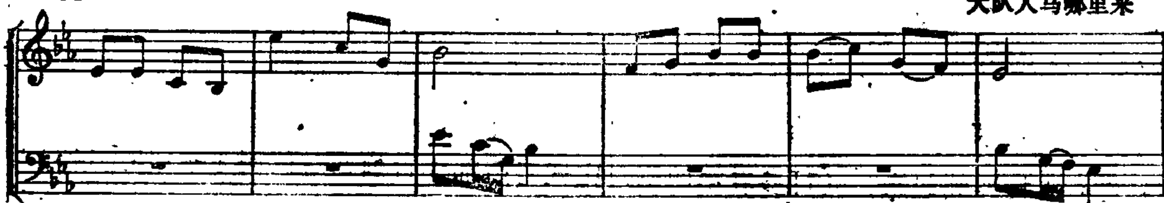
缩小的模仿手法常在复调乐曲展开和变化时运用，使主题缩小后在各声部、各种音程关系中上、下反复地出现，好象动机音型的展开。这种手法在主调乐曲中也不少见。

只用扩大模仿手法写成的完整独立的乐曲——扩大的卡农曲，有时尚能遇到，缩小卡农曲不曾见过先例，但它却常以简单模仿的方式在作品中运用：

5－83　　星　海：赞美新中国
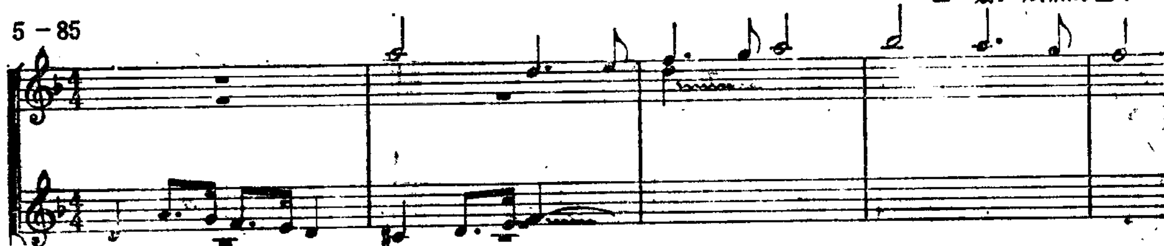


5－84　　大队人马哪里来

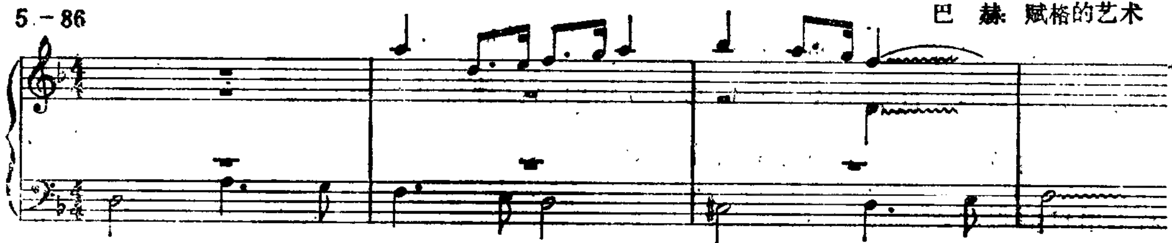


扩大和缩小的模仿，也可以是反向的模仿。

5－85　　巴　赫：赋格的艺术



5－86　　巴　赫：赋格的艺术



前面两例只摘引了其中模仿的两个声部。

§7　从模仿的时间方向上看
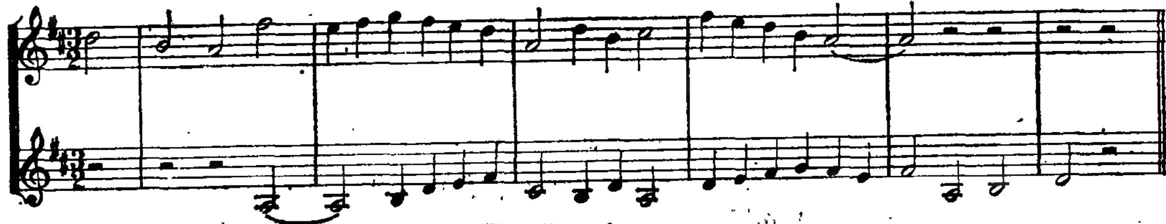
从起句和应句时间方面的顺、逆，前进、后退来看，可分成两类：

（1）　方向相同的。以上所讲的各种模仿都属此类。
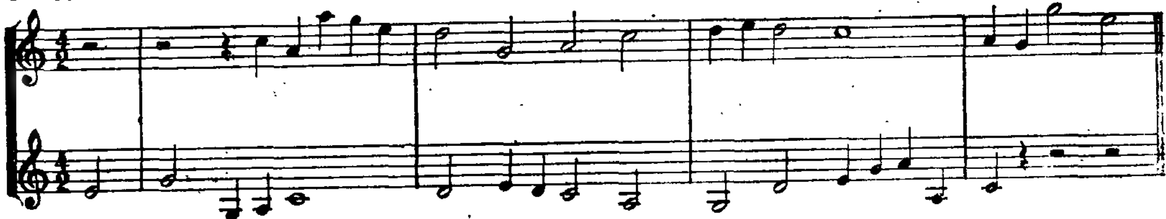
（2） 方向相反的。可称为逆向模仿、逆转模仿或蟹行模仿。其中应句是起句旋律的逆行、即横向的倒影。（可参看前一章§17横向倒影部分）它可以是：

（a） 从尾到头逆向的模仿，如：

5－87



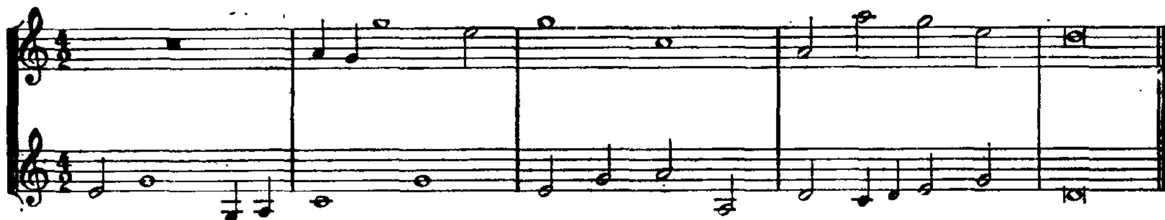
5－88



在写作技术上，这实际是将横向倒影对位（还须包括八度二重对位）的原形结合和变形结合直接连续起来。（可参看第四章对比式二声部§17倒影对位例4—145、146）

（b） 分段逆向的模仿，如：

5－89



此例应句的每一小节都是起句中前一小节的逆向模仿。这种模仿的写法和普遍的模仿写法差异不大、只要每次由起句移为应句时将旋律逆转即可。

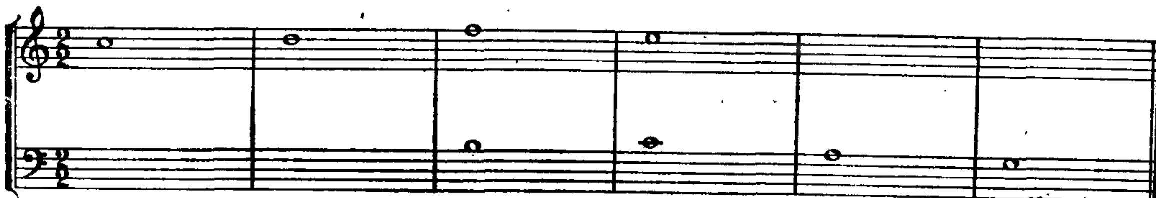
逆向的模仿在乐谱上虽然看得很清楚，但演奏时很难听得出来。因此，这种写作技术实用价值很小。

但是我们应该知道，在西欧音乐史上复调音乐鼎盛时期，各式各样技术奇巧的卡农曲曾大为流行。如巴赫《音乐的奉献》中的一首卡农曲就完全建筑在逆向模仿上，下面只摘引前18小节。（全曲37小节，后面反复一遍，上、下声部互换，即八度二重对位的变形结合，再加一小节结束式）：

5 - 90

后来的作曲家在交响乐这样的并非复调音乐的作品中也有运用各种各样模仿手法的，如莫扎特在C大调交响乐（“朱庇特”）中，就用了逆向的模仿，而且写得天真自然、毫不牵强，极富音乐感：

5-91



§8 模仿手法的总结

最后，我们将上述二声部模仿手法的问题稍加归纳，并作些补充说明。

我们是从五个不同的角度来对模仿手法作了分析，并不是将模仿分为五类。

（一） 从模仿的程度这一方面看，可以分成简单模仿（包括不带对题和带对题）

和卡农式模仿两种。
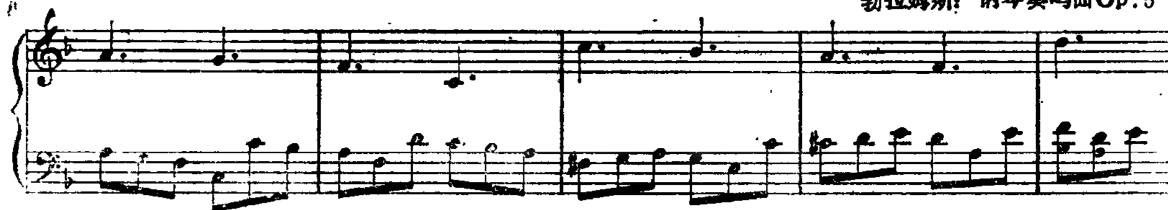
还有我们目前尚未接触到的无终卡农和卡农式模进，这将留待模仿二声部的繁复对位之后学习。

（二） 从模仿的时间距离这一方面来看，我们已经讲到过起句开始若干时间后进入的模仿。

现在补充说明一下，还有同时进来的模仿。这只在扩大、缩小或反向模仿中才有可能，如：
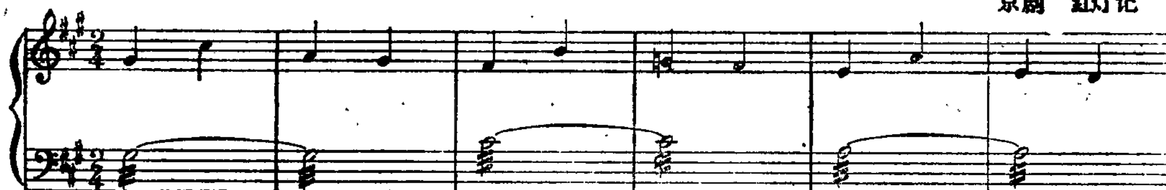
5-92
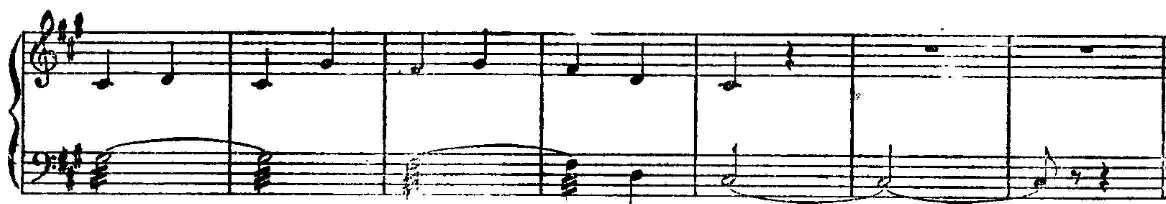
勃拉姆斯：钢琴奏鸣曲Op.5



5-93

京剧 红灯记
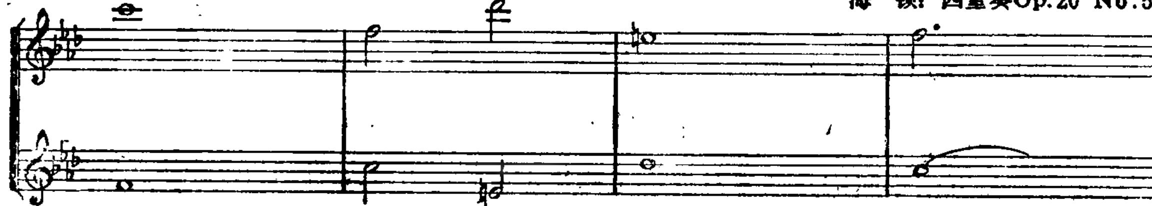




上面两例，一开始既不能分辨哪一声部是起句，哪一声部是应句，也不能确定究竟是扩大模仿还是缩小模仿。但是到后来，就可以明确都是扩大模仿，节奏宽广的声部是模仿声部，上例还可参看本章例5—25，它是根据同一音调所作的不同的模仿。

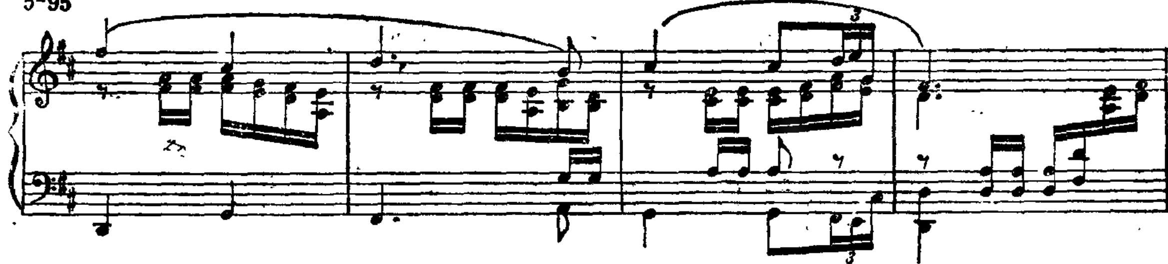
在下面两个反向模仿的例子中，就始终无法分辨起句和应句了：

5-94

海 顿：四重奏Op.20 No.5



5-95 勃拉姆斯：舒曼主题变奏曲Op.9



（三） 从模仿的音高关系上看，可以分为：

（1） 同向模仿（同度或上下各度数的模仿，通常称为上五度模仿、下三度卡农……等等，也包括五声音阶的同向模仿）。

（2） 反向模仿（即以某音为轴，或主音对某音，通常称为倒影模仿）。

（四）从模仿的时值上看，可以分成：时值相同的，时值不相同的（扩大模仿、缩小模仿）。

（五）从模仿的时间方向上看，可以分为：方向相同的，方向相反的（逆向模仿）。

总的说，两个声部所构成的任何一个具体的模仿，都必然包括这五个方面。於是我们从这五个方面，就能够全面地、科学地理解模仿手法的一切可能性、所有的种类和它们的性质。我们在分析乐谱和阅读理论书籍时，就不致于被无数纷纭并列的名称（如卡农式模仿、上四度模仿、下六度模仿、一小节半的模仿、反向模仿、扩大模仿、逆向模仿等等）所困惑，而容易清出头绪来。

其次，在一般理论书籍中，不论多么详尽，但仍难免有所遗漏。我们从五个方面这样分析，在此基础上再根据排列组合原则，就比较全面地包括所产生的一切可能性。

有些理论书在并列着的各类之间还插入"倒影模仿和扩大模仿同时运用"、"缩小模仿和反向模仿结合使用"，等等所谓的"混合类型"。这也造成逻辑上的混乱，——并列着的各类之间，究竟哪一类和哪一类可以"混合"，哪一类和哪一类又不可以"混合"，是根据什么原则来"混合"，均使人费解。

按五个方面分析就比较清楚。这些所谓"混合类型"根本不是将两种类型同时使用的"混合"，只不过是从两个不同方面来看待同一事物。

全面的、科学的概念，不仅对于理论研究分析重要，对创作也一样重要。当某种特定的艺术表现需要时，有了明确的、全面的概念才可能从这全部无数的手法中，准确的选择出最合适的种类来。
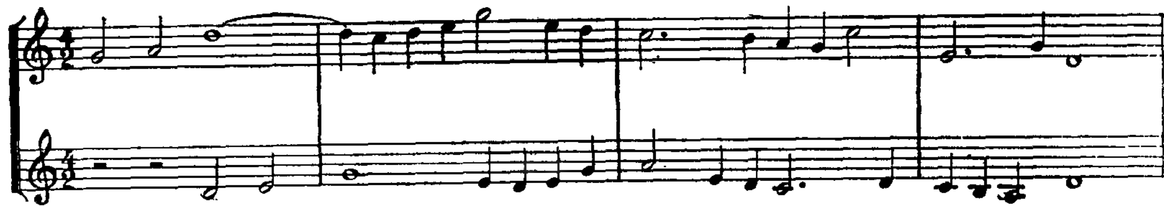
§9 自由的模仿，

以上所讲的五方面都是指的严格的（精确的）模仿。也就是说这种模仿必须准确地遵守一定的规则，不能随意改动。但是，实际创作中并不一定需要那样严格，有时为了
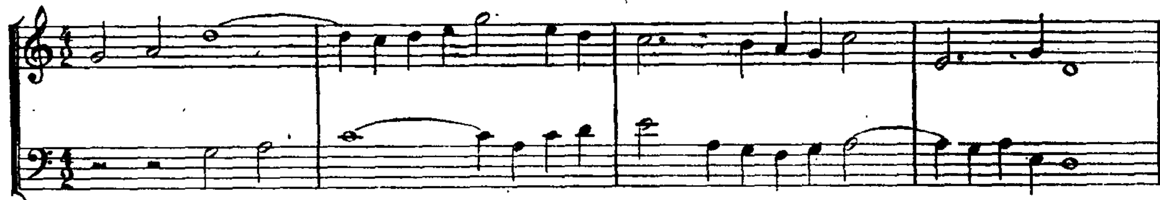
某种原因，甚至必须破坏模仿的严格性；因此就有各种自由的手法。

比如，应句不是准确地模仿起句，节奏有时不完全一样了，音高也不时作些改动，但旋律的大致轮廓曲线基本保持住，使人隐约地听出模仿的效果。这样的模仿，通常称为自由模仿。

5-96
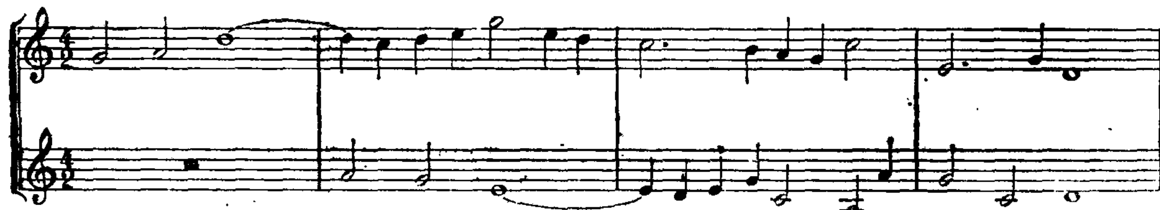


5-97
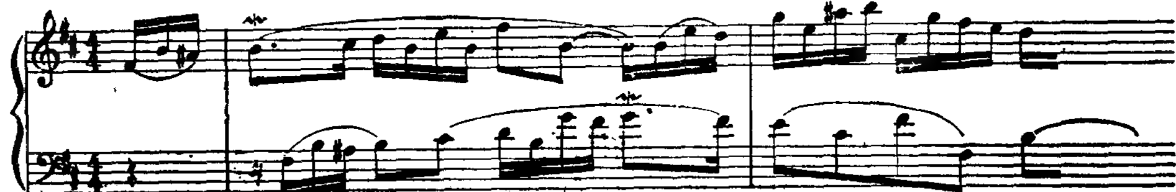


也可能在时值方面，应句精确地模仿起句的节奏，可是音高方面完全自由，听时只能感到模仿的节奏因素，这通常称为节奏模仿：

5-98
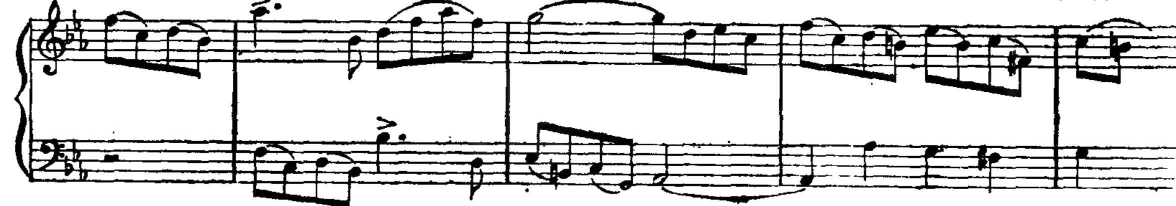


总之，可以在各方面取得自由。而且自由的程度也没有绝对的限制，但必须听得出模仿的效果。自由模仿，在创作中，得到非常广泛的应用：
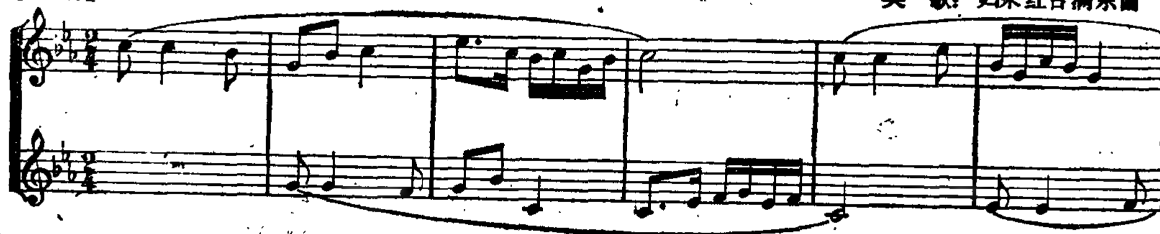
5-99　　巴　赫：法国组曲Ⅲ　德国舞曲
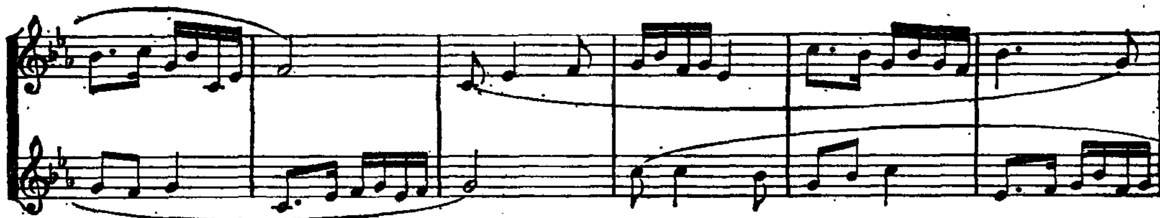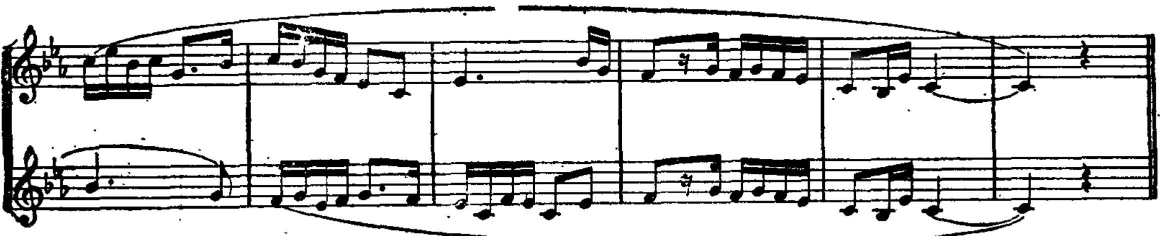


5-100　　巴　赫　法国组曲Ⅳ　加伏特舞曲
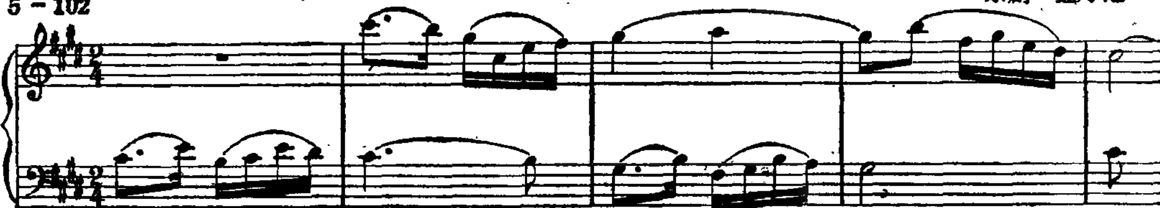


5－101 吴 歌：归来红日满东窗
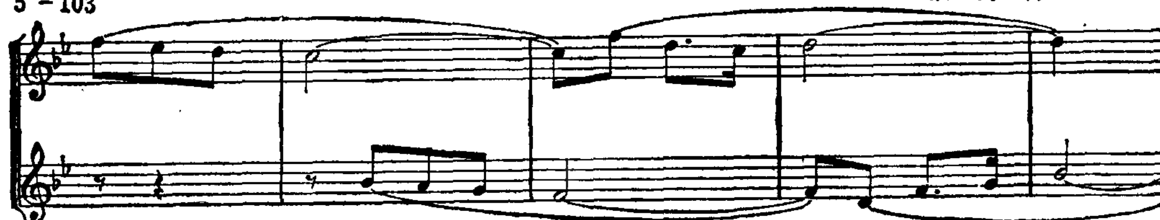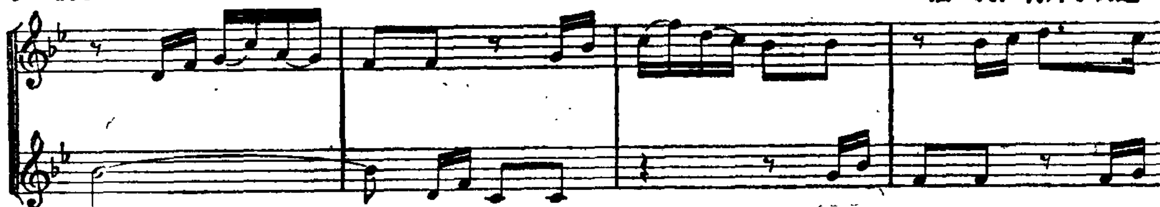






5－102 京剧 红灯记
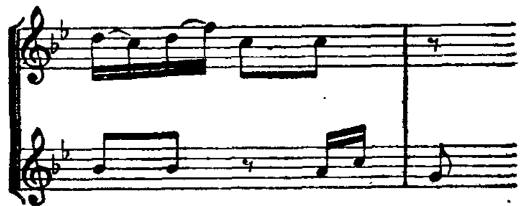


5－103 唐 词：村外小河边



5－104 唐 词：村外小河边
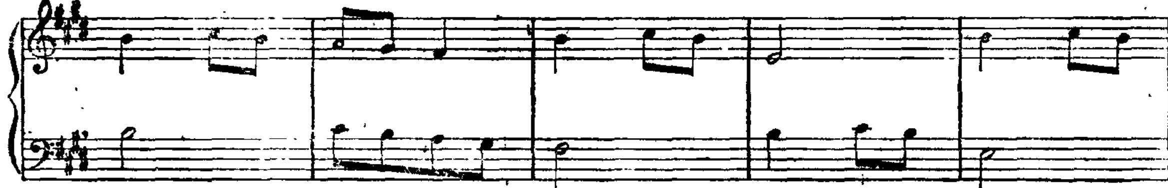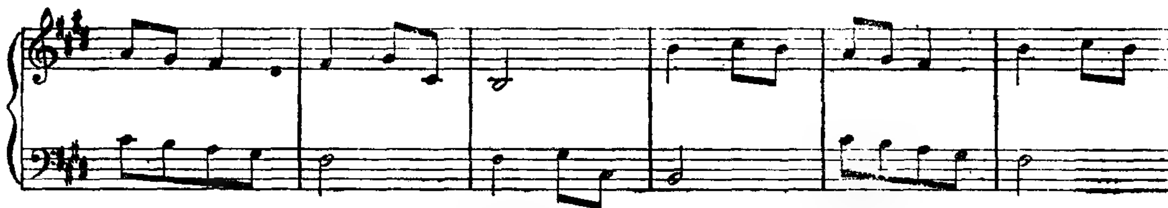




上例虽然相当自由，但仍然可以听出，下声部是将起句首尾两端的重要处摄取过来作成的模仿的应句。

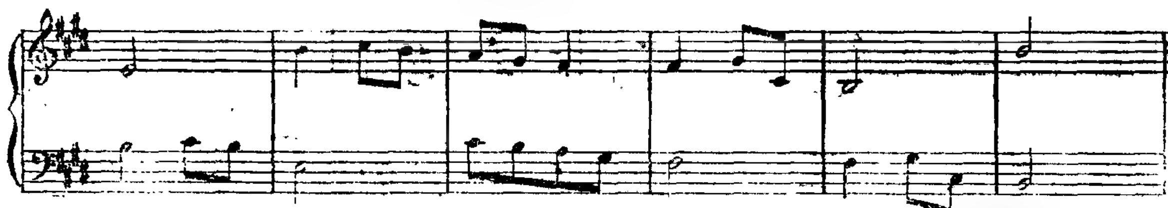
自由模仿的写作简便得多。由于不要求精确严格，所以在一个任何既定旋律上配写模仿声部也就完全可能了。

下例是在未加改动的民歌上配写的自由模仿。在音高方面基本上是精确的下八度模仿，时值和时间距离上相当自由：

5－105　　　　李瑞星编曲：信天游

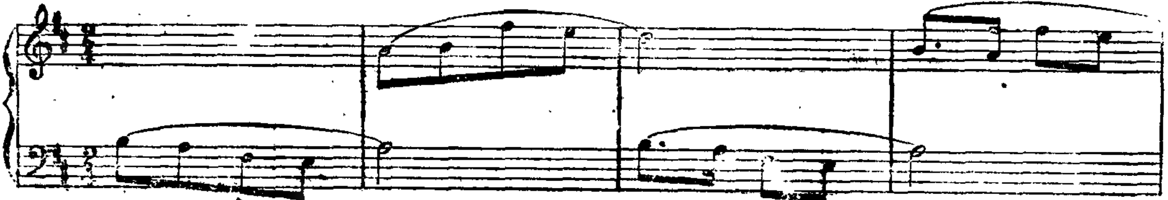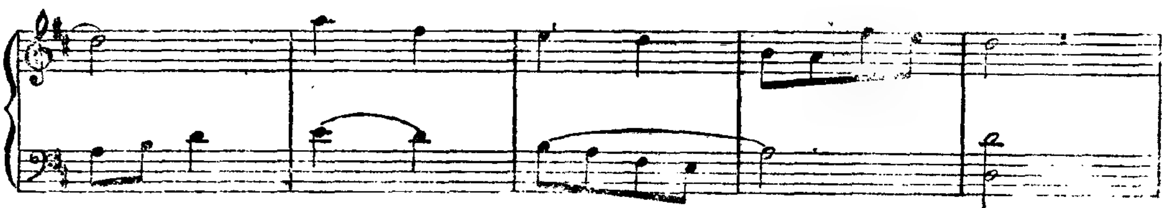






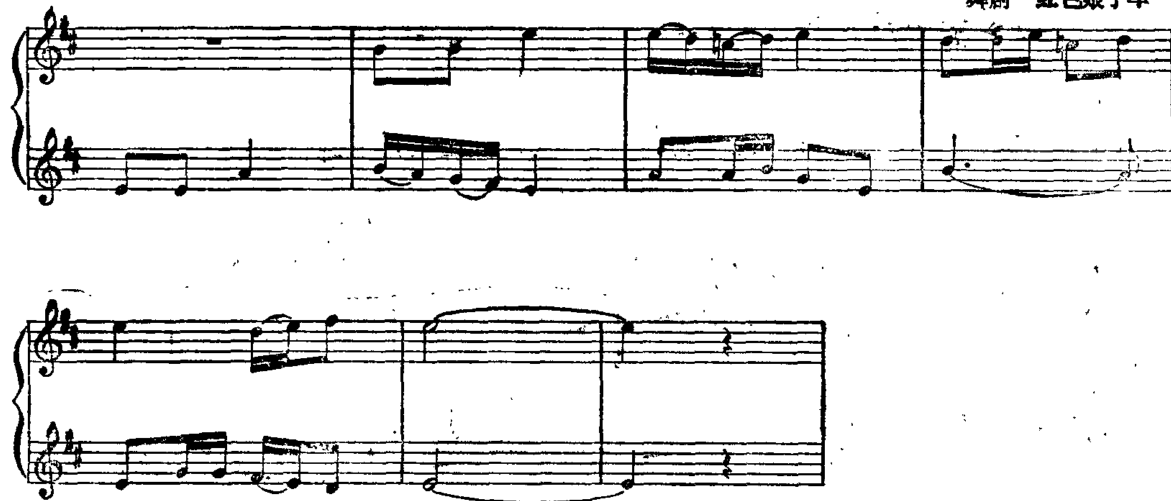
有时为了在时值和时间距离方面保持节奏模仿的精确性，就需要在音高方面自由改动才能保证两声部良好的和声关系：

5－106　　　　江定仙：放风筝
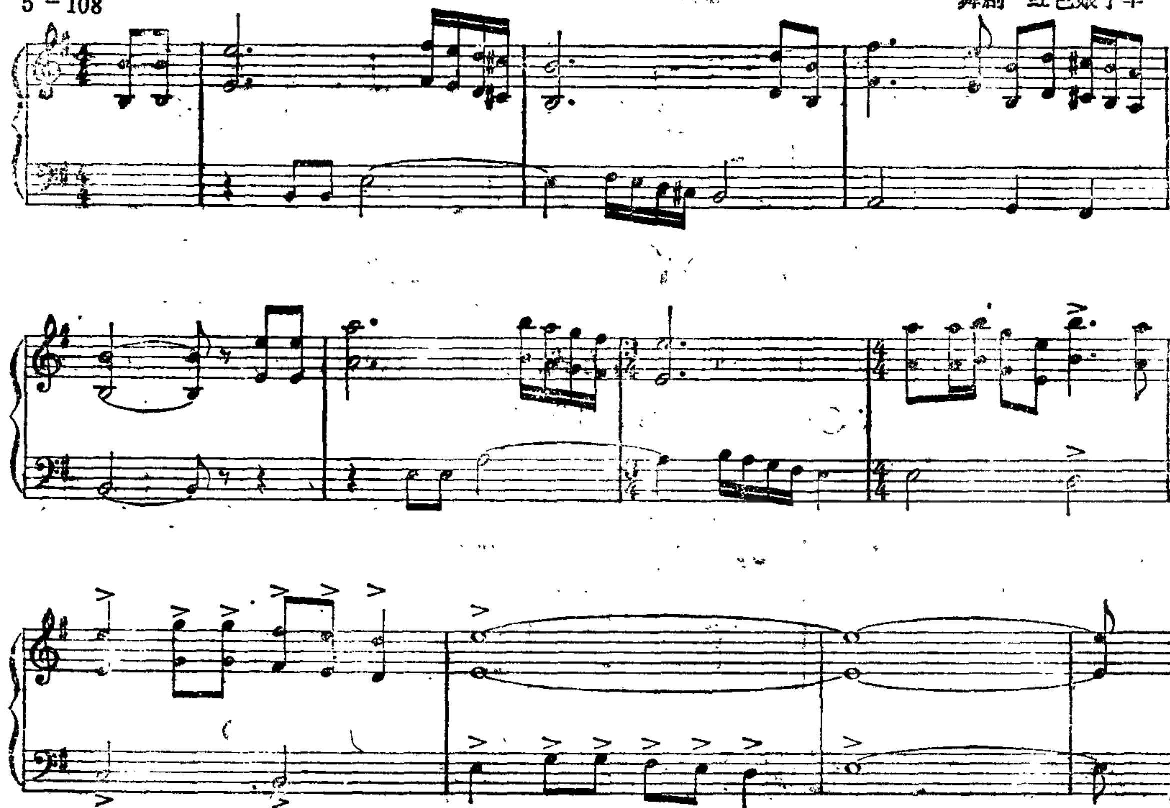




5－107　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　舞剧　红色娘子军

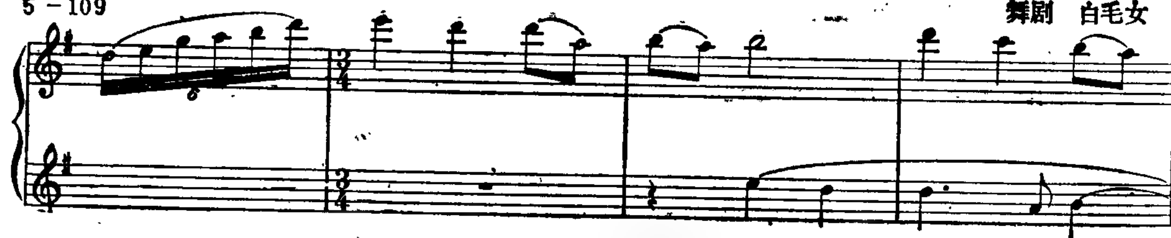


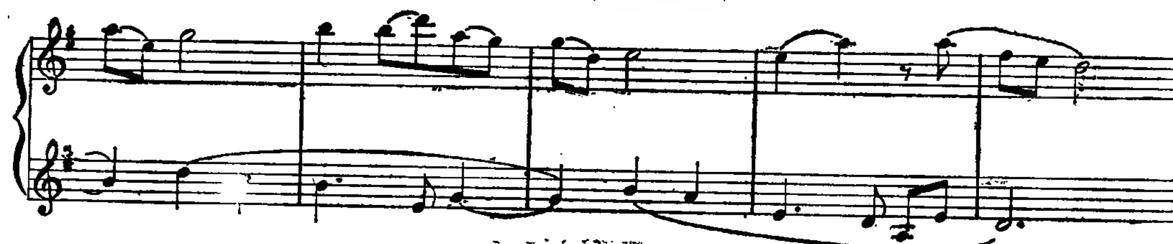
当然，为既定旋律配置时，为了比较精确模仿，而把既定旋律作些改动，也是可以的，不过，这就不是自由模仿了。下例和上例可参照比较：

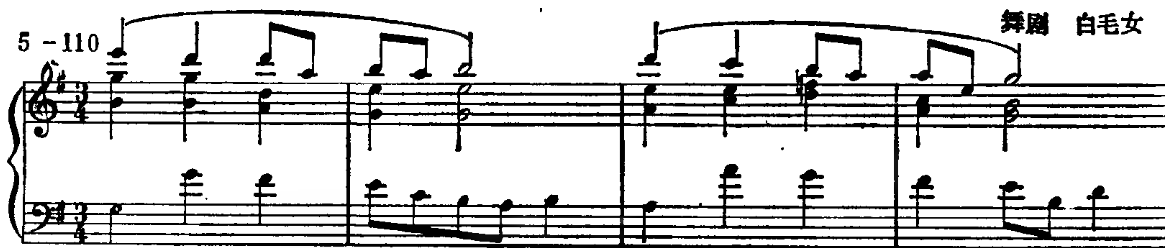
5－108　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　舞剧　红色娘子军
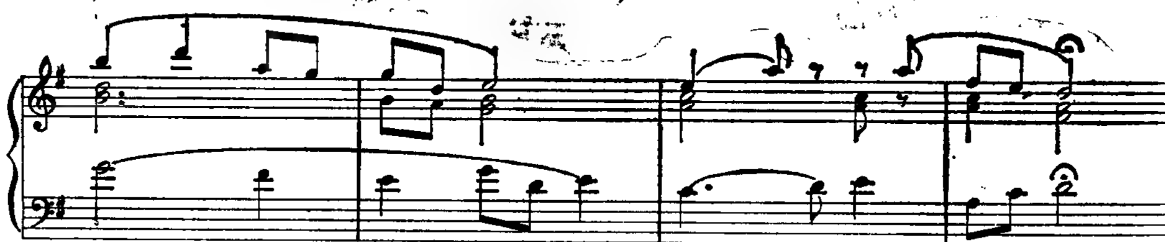


下例说明同一个既定旋律，采用自由模仿手法，可以设计出不同的模仿方案：







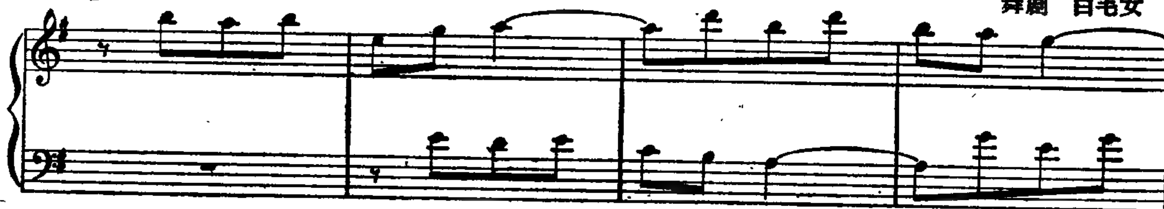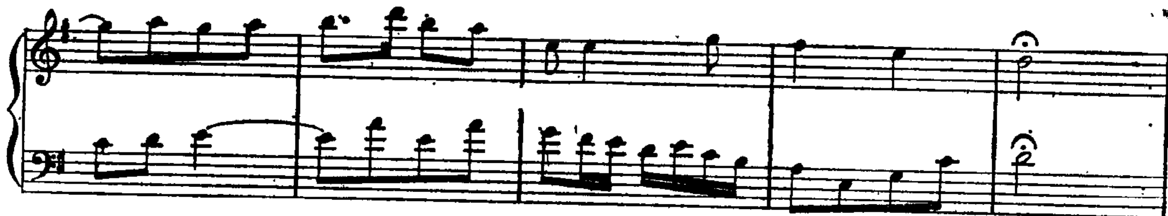


下例的后五小节在第四章对比式二声部中曾引用过（可参看该章例4—42），这里不仅说明同一旋律可以有许多不同的配置方式，而且将这些方式依次比较，还可以发现对比手法和自由模仿之间并没有一条绝对的分界线：

慢速 ♩＝60

5－111

舞剧 白毛女





如果从事物的另外一面来观察，我们也会发现自由模仿和严格模仿之间，也同样没有绝对的界限，比如说，守调模仿，从某种意义上来说，也可以称作一种自由模仿。

（三）繁复对位（下）

§10 繁复对位的可能性

我们已经研究过对比二声部的繁复对位，现在我们将进一步学习模仿二声部的繁复对位。

各种类型的模仿二声部都可能运用各种繁复对位的手法得出变型结合来，其配置的可能性可说是无穷无尽的。

并不是每一种可能的情况在创作中都得到普遍的应用（有的由于技术上的困难，有的是由于在音乐表现上并没有效果），所以我们在学习中就可能撇开许多没有实用价值的种类，而只谈一些最常用的、最重要的繁复对位手法。

§11 纵向可动对位

在模仿二声部的纵向可动对位中，我们只研究以下几种。

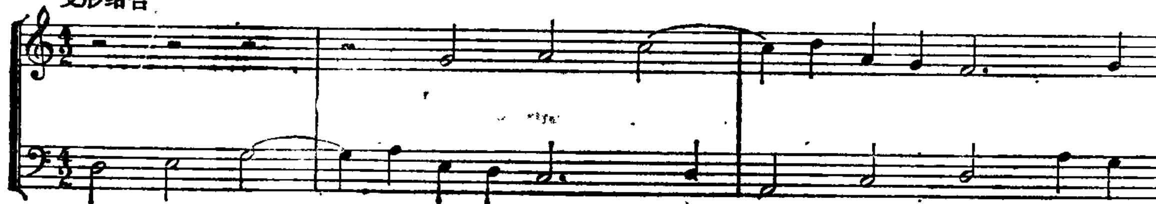
（1）八度二重对位

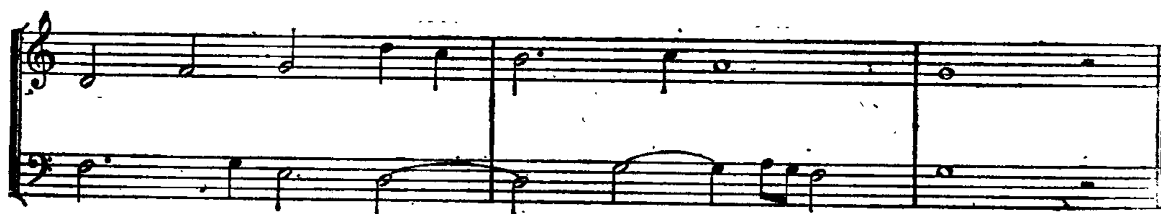
任何一种模仿都可以运用八度二重对位的手法。写作时一方面要遵守模仿的规律，另一方面在配写对题时，既要考虑到两个声部之间的良好结合，也要照顾到八度二重对位的特殊要求，以保证变型结合中合理的和声关系。

下面举同向模仿和反向模仿的八度二重对位的谱例各一供分析：

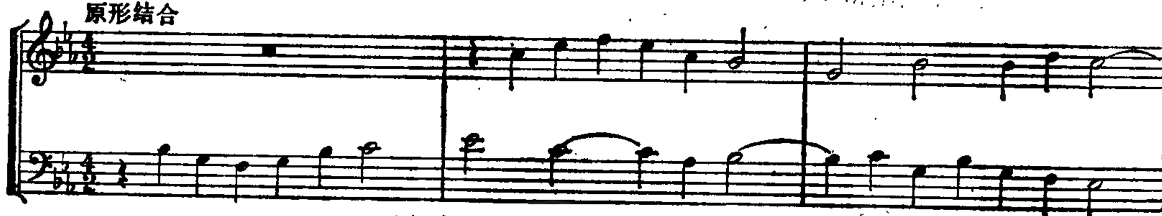
5－112

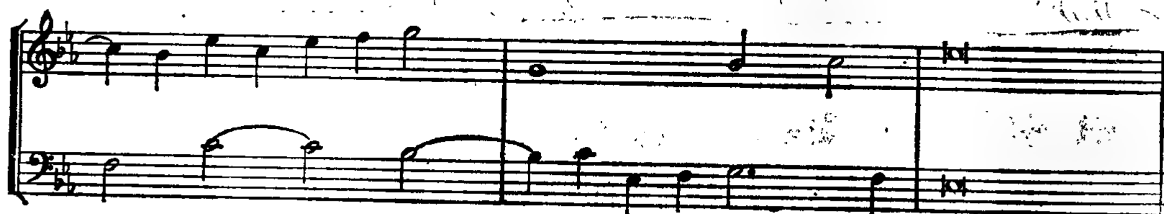
原形结合

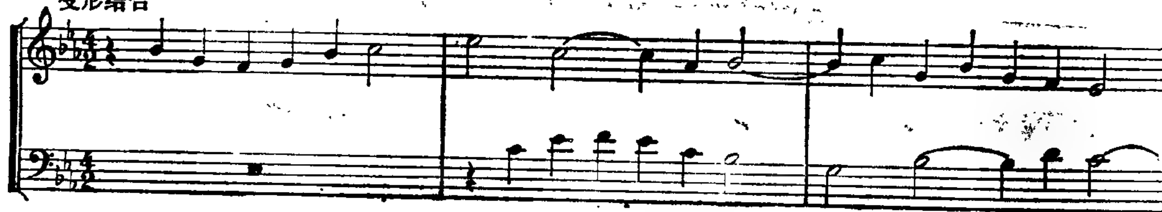


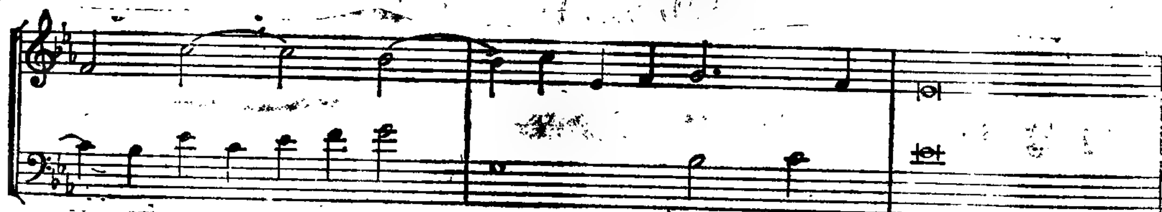


5－113







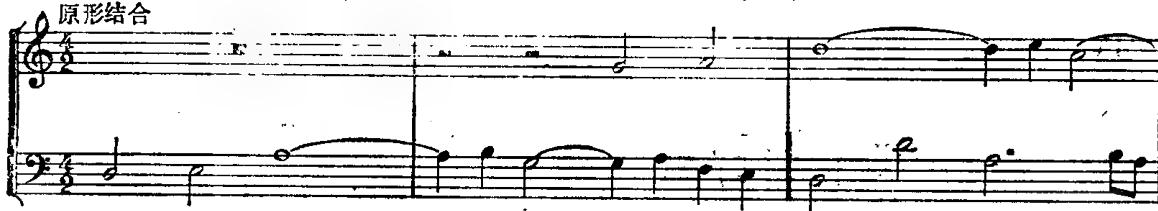


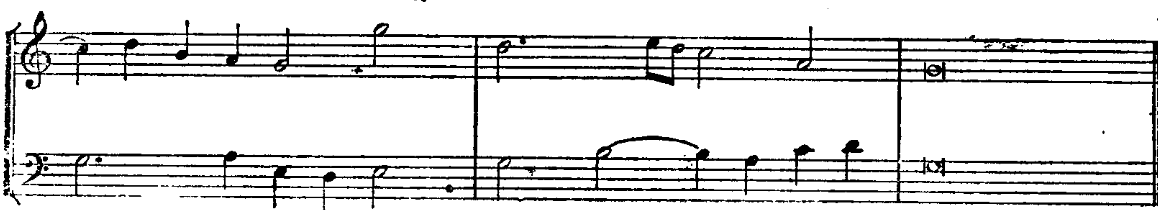
（2）十二度二重对位
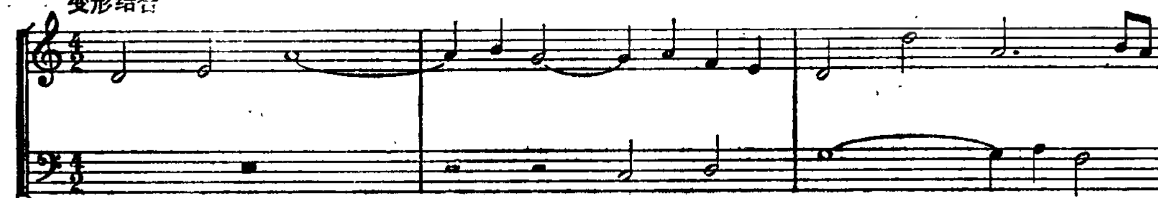
写作方法原理和前者一样，在和声音程方面，要按十二度二重对位的特殊要求。
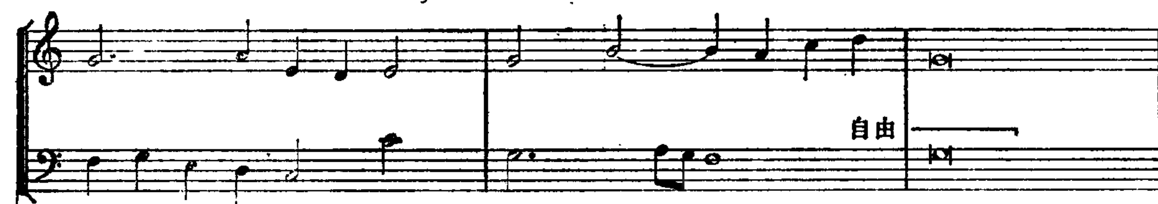
另外，在写起句那一声部的旋律时，不仅应该考虑它挪到模仿声部中是什么效果，而且也必须预计它移动十二度音程所受的影响。有时会出现这种情况，一个旋律要在三个不同的音级上出现，如下例：

5－114



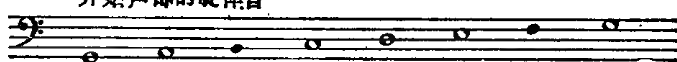


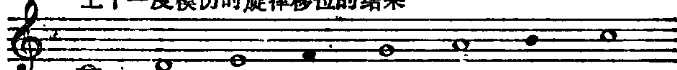


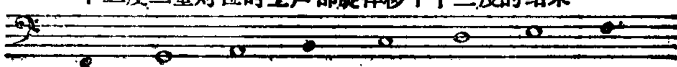


这是上十一度模仿的十二度二重对位。写开始声部的旋律时，必须使它在挪高十一度音程以后和移低二度音程以后，均能够保持圆润通顺。我们也可以用一个图式来帮助写作开始声部旋律时预计它移位的效果：

5－115
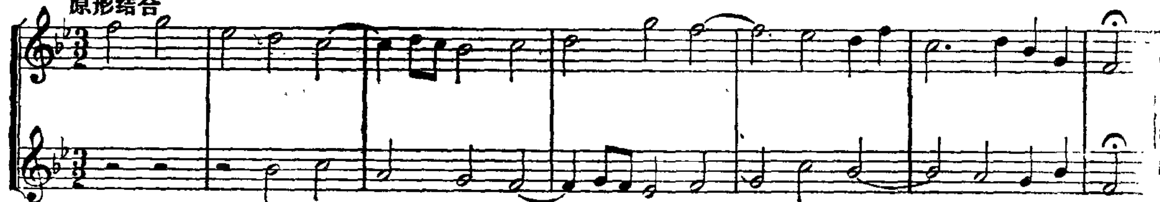






虽然这个图式已增为三行谱，然而原理与前两章中的图式相同，故不作详细说明，学者可以自己计算一下，哪些音可以自由选用，哪些音要慎重运用，哪些音须争取应用。
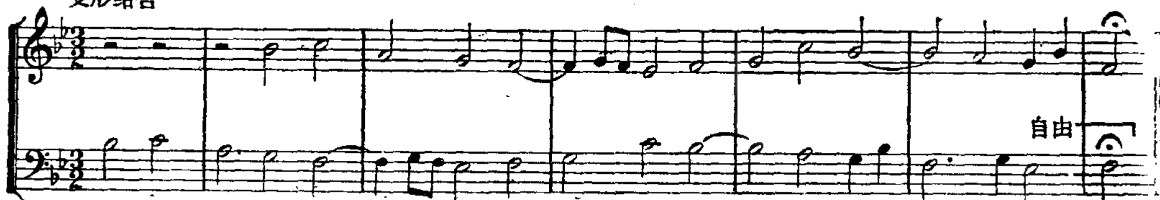
如果旋律只须在两个不同的音级上出现，限制就会减少一些，旋律的写作也就容易多了：

5－116

原形结合



变形结合
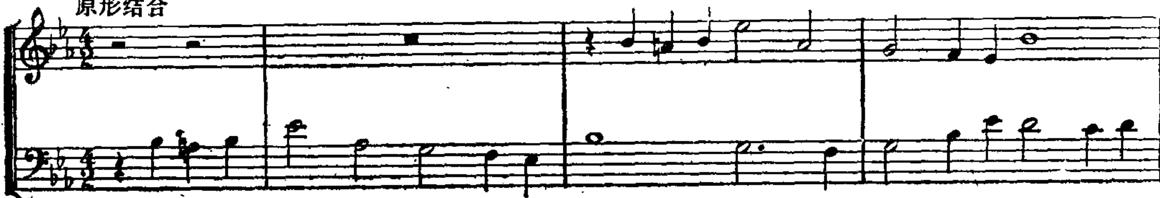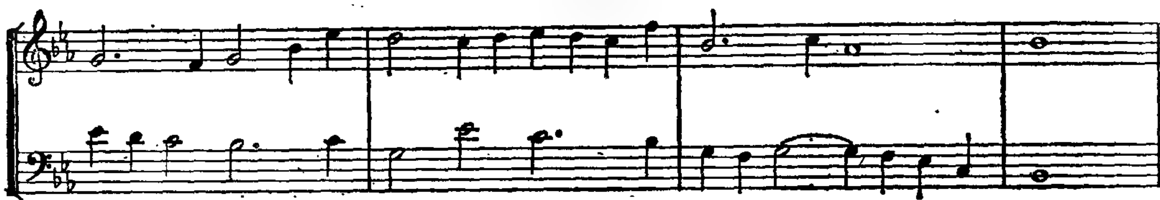


（3）十度二重对位

十度二重对位的要求主要是两声部不可作同向或平行的进行；模仿式十度二重对位中同一旋律也有可能在三个不同的音级上出现。其他原理相同，下面只举一个例子即可：

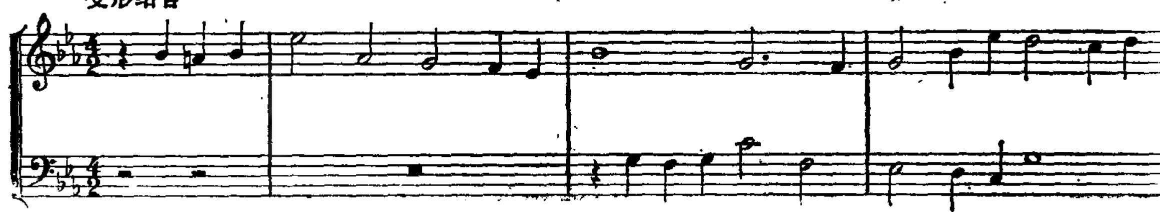
5－117
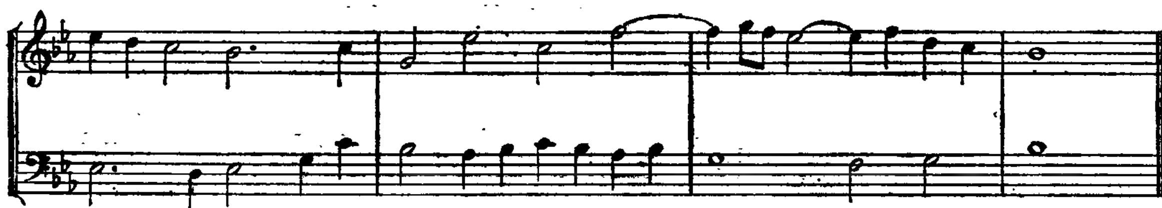
原形结合





变形结合
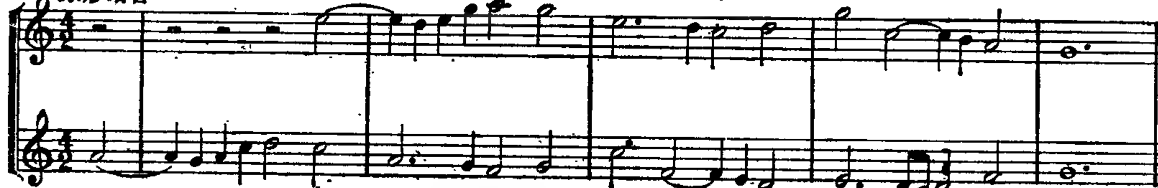




（4）两种二重对位的使用
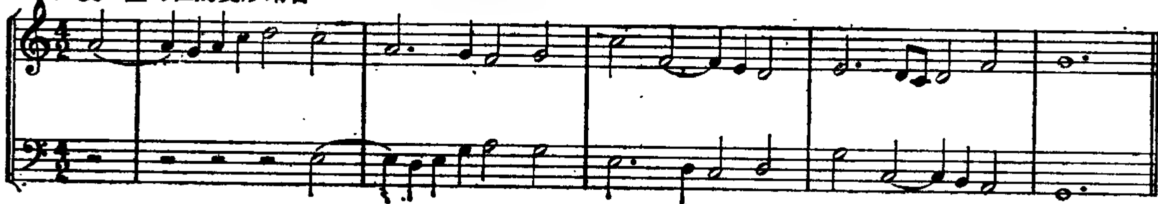
写作模仿二声部时，如能同时兼顾某两种二重对位的要求，那就和对比二声部一样，在原形结合之外可以有两个不同的变形结合。当乐曲中需要第三次出现这对模仿时，就可以花样再翻新，使音乐的表现更加丰富：

5－118
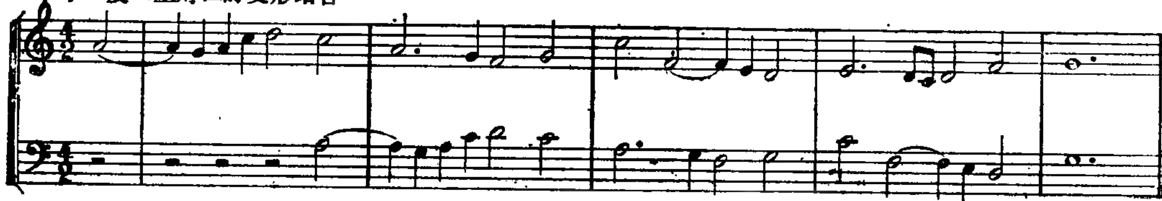
原形结合



八度二重对位的变形结合



十二度二重对位的变形结合

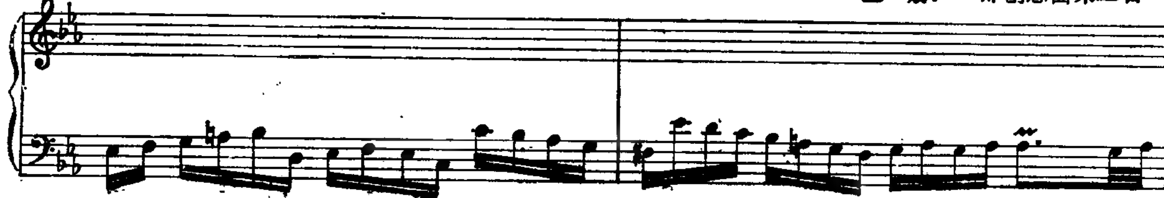


下面举一些创作中的实例。

下例是本章例5—20八度二重对位的变形结合：

5－119
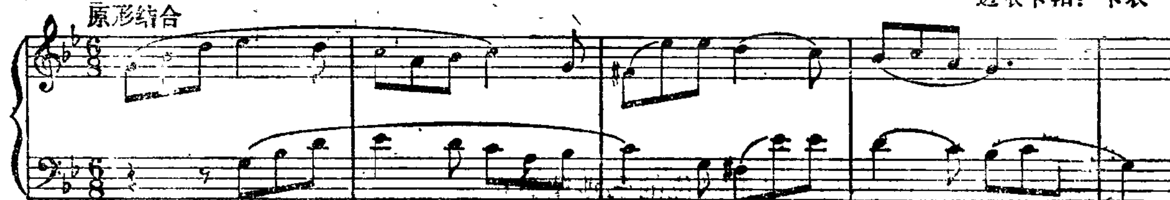
巴　赫：二部创意曲第二首
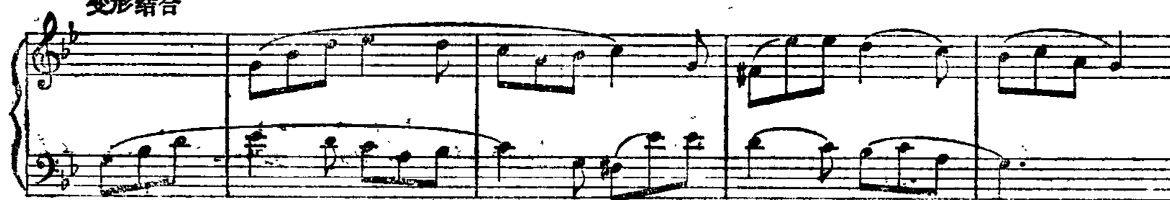


其中开始、结尾部分和原形结合（见例5—20）不尽相同，这是由于乐曲结构中调性布局的关系。
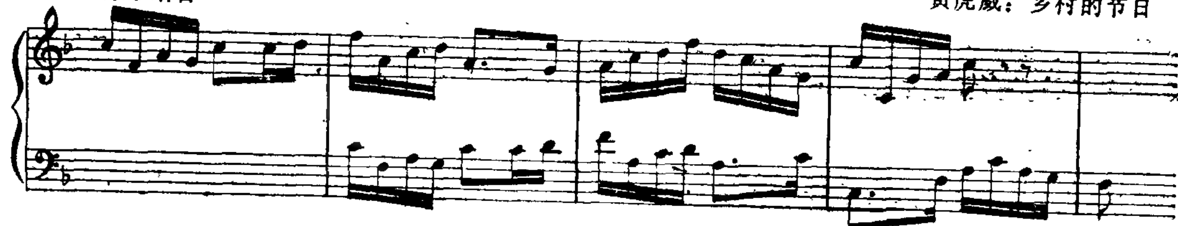
下面两个例子都是八度二重对位：

5－120　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　迈农卡帕：卡农
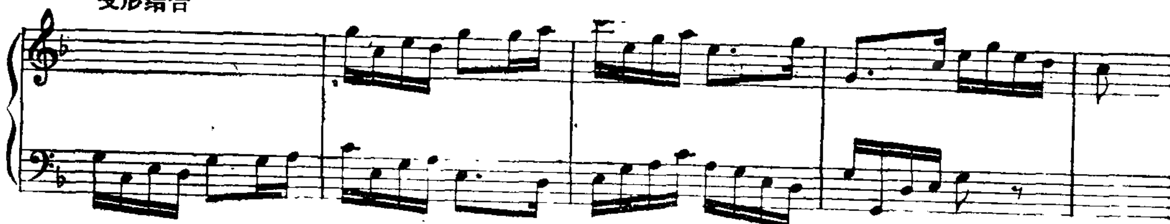




5 －121 原形结合 黄虎威：乡村的节日
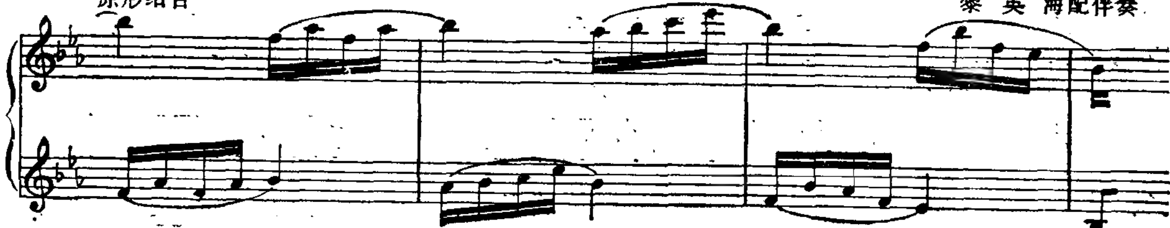


变形结合
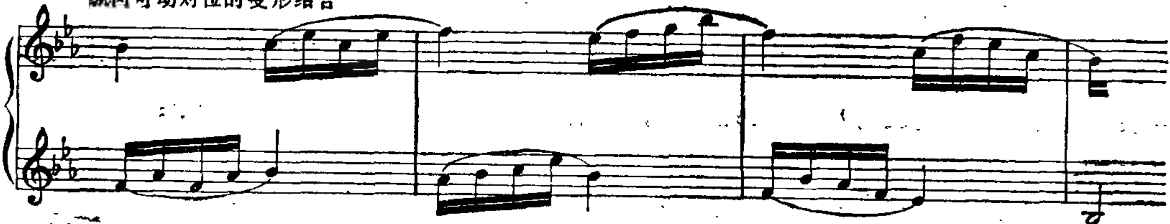


下例同时采用了移近四度音程的纵向可动对位和十一度二重对位，共有三种结合。后两种结合是八度二重对位的关系：
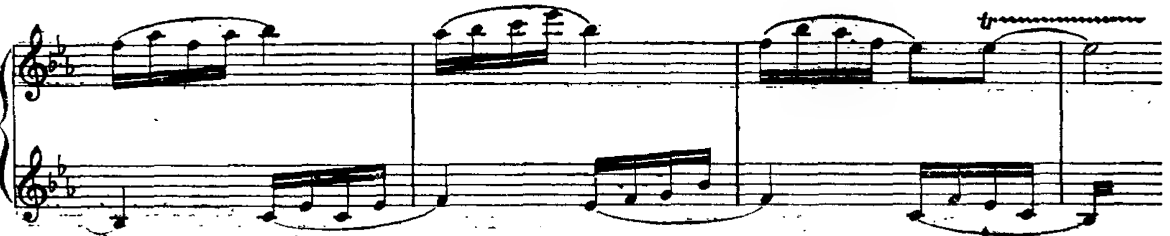
5 －122 原形结合 聂 耳：塞外村女
黎 英 海配伴奏



纵向可动对位的变形结合



十一度二重对位的变形结合
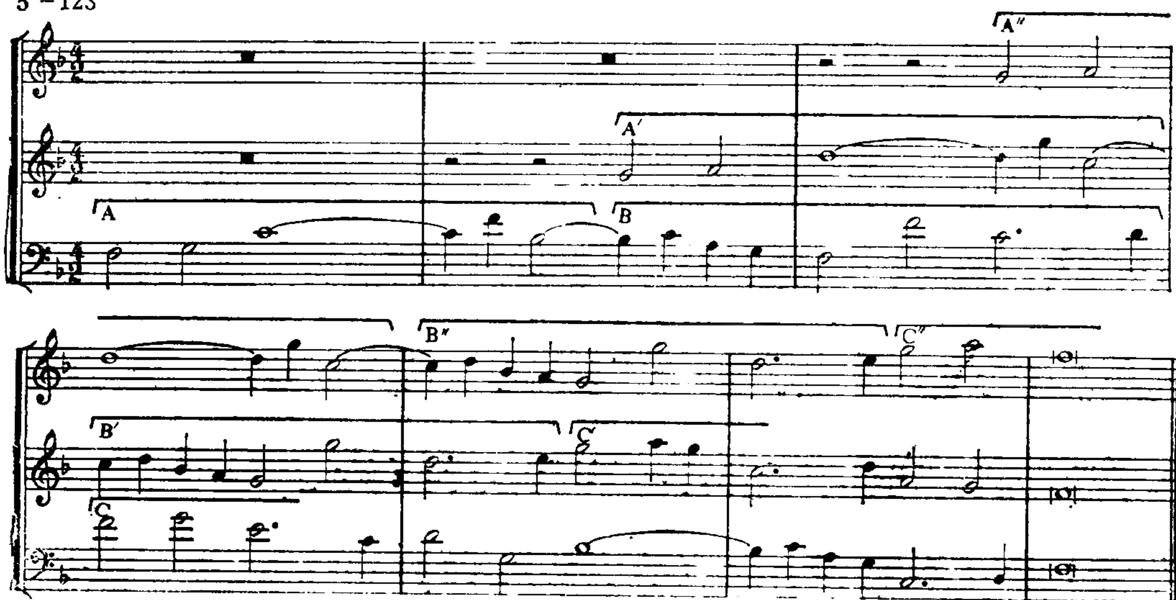


§12 横向可动对位和纵横向可动对位

这两种对位，由于包括旋律的横向移动，故必须用三行谱来写作。下面分别叙述：

（1）横向可动对位
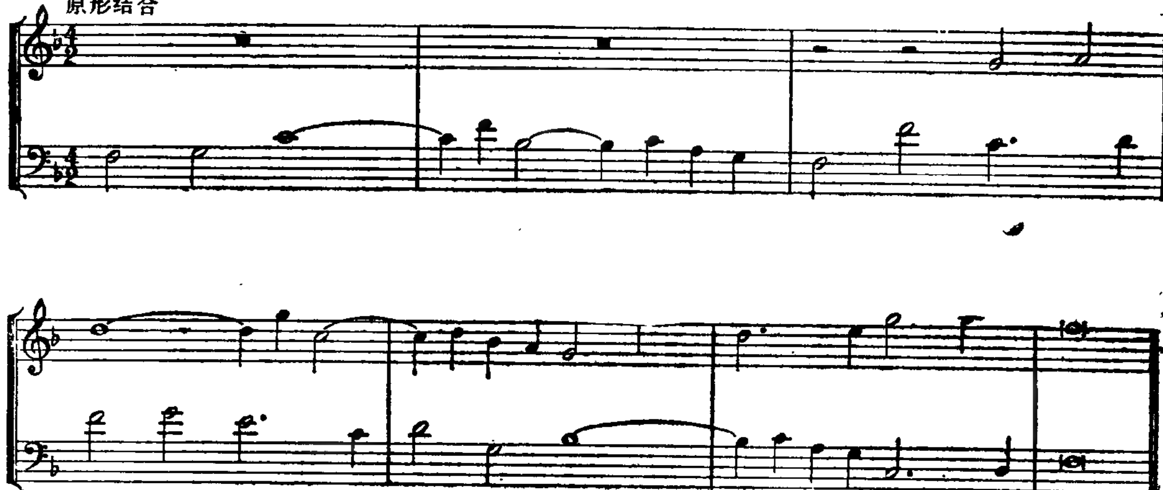
假定我们要作一个上九度模仿，要求应句既可以在两小节半后出现，也可以在一小节半后出现。我们只在低音部写一段旋律，不超过一小节半，要保证它移上九度后效果良好，我们将它标记为A。将A移上九度，分别以一小节半和两小节半的距离抄到上两行谱中，标记A′和A″；然后在低音部，起先根据A′，后来既根据A′又根据A″配写对句B，配写B旋律时，仍须保证它移上九度后效果良好。然后又如此类推，把B移为和B′和B″，再配新的对句……继续下去，直到需要结束时，用一个终止式把它们结束。这样，就得到两套模仿式二声部，原形结合是上九度、后两小节半(第一及第三行谱)，变形结合是上九度、后一小节半（第二行及第三行谱）；或反之：

5－123
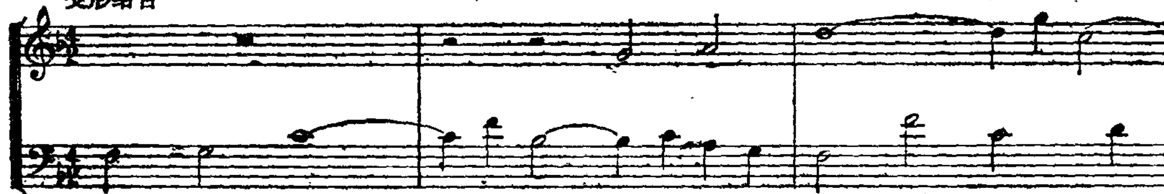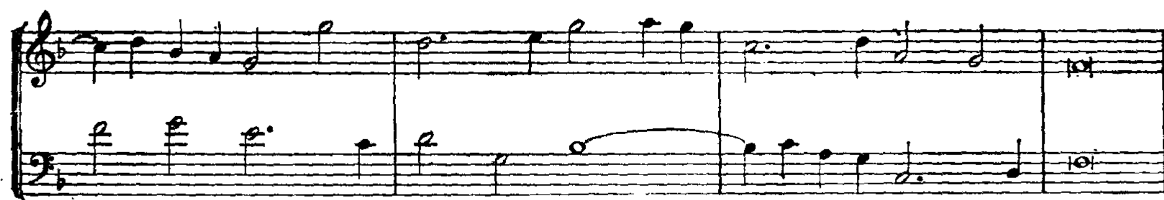


再次提醒一下，三行谱的写作方法并不是写一个三声部的结合。我们只要求A这行旋律能够分别与A′和A″各具有良好的和声关系，至于A′和A″这两行谱，在表面上的和声关系是不需要计较的。为了清楚起见，现将上例的两组结合分别抄写如下：

5－124



变形结合
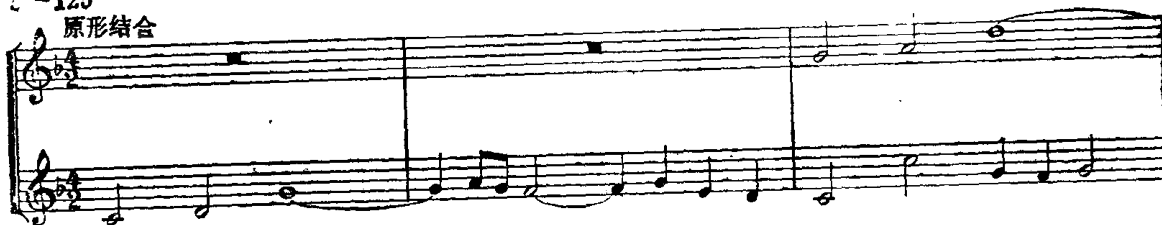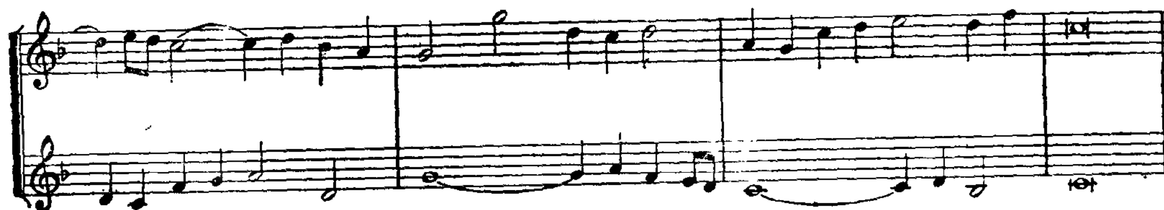




（2）纵横可动对位

也必须用三行谱的写法。由于旋律也可能座落在三个不同的音级上，所以，写作起句那一声部的旋律时，就必须估计到旋律移位的一切后果，见下例。作这类配置时，也可以根据要求，事先作一个三行谱的音程移位图式帮助写旋律时预计移位后果。
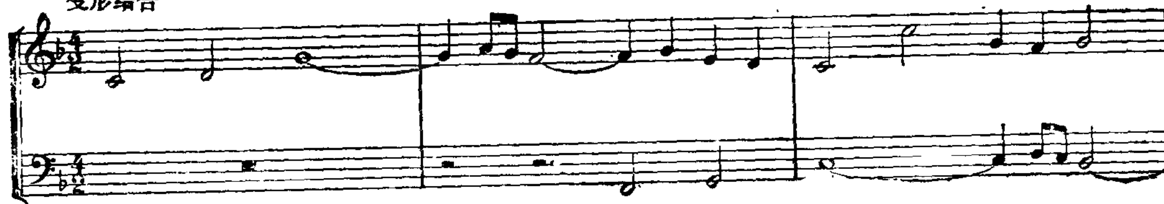
-125
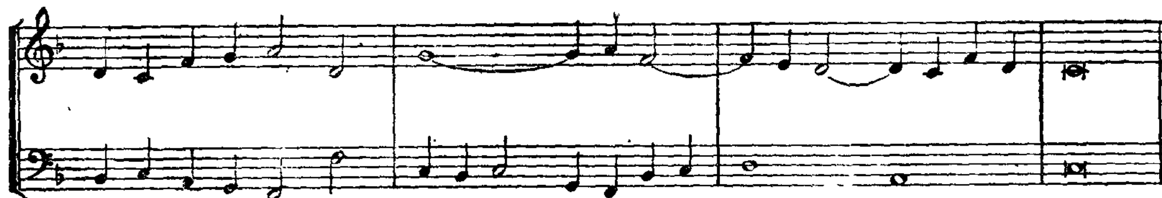
原形结合





变形结合





在模仿手法中运用横向可动对位及纵横可动对位，由于包含了时间上的移动，音乐的表现更富有兴味。如果在乐曲开始时出现的是距离较远的模仿，以后模仿再度出现时两声部的距离靠近了，很自然就产生了紧凑的感觉，（在对比手法中，由于是两个不同的旋律，它们时间上先后的差异，很难达到这种效果）所以，这种手法极长于表达紧凑热烈的情绪，如果和音乐表现上的其它因素结合起来，常能有效的造成高潮。
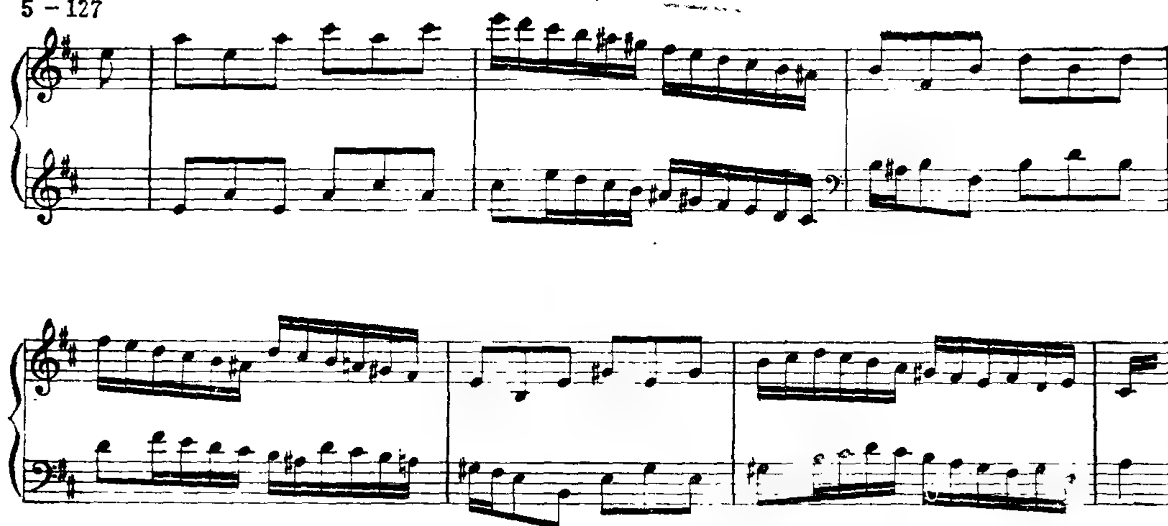
下例起初出现的是下八度后一小节的模仿，随后，这对模仿以变形结合再度出现时由♭B大调移到平行小调，改为上八度、后半小节，就显得较为紧凑：

莫扎特：D大调钢琴奏鸣曲K576

5－126

此例在同一乐章中甚至还用了更紧凑的变形结合形式：
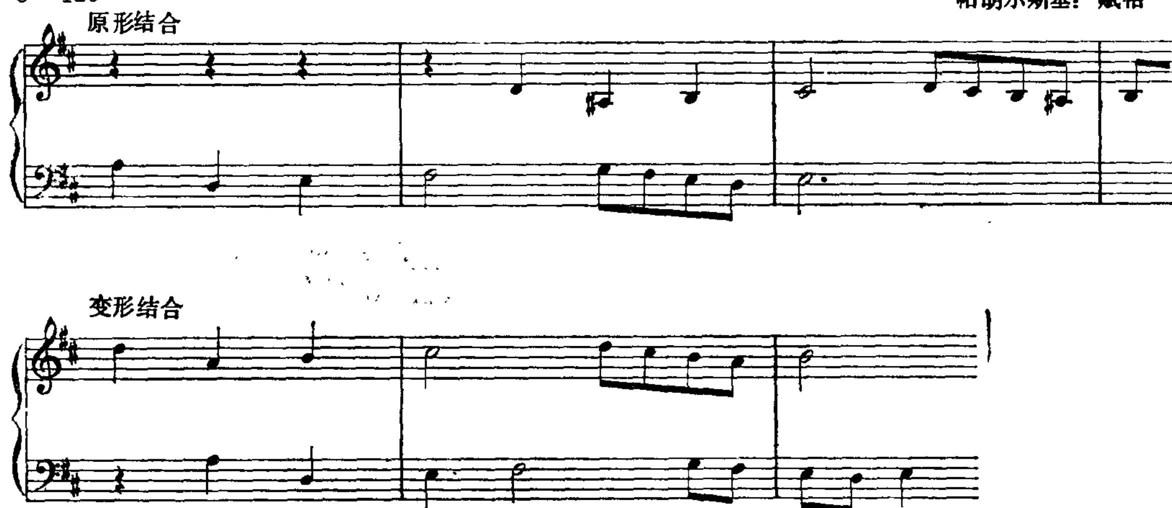
5－127



莫扎特的这一主题一开始的主要部分，完全是一个主和弦的琶音，可以很方便的移前挪后而不致发生和声上的抵触，只须避免旋律之间的平行音程就行了（可参看本章§4）。

下例可以认为是横向可动对位，因为变形结合中上声部只是移高了八度音程。但却去掉了临时升号由b小调改为平行的D大调：

5－128　　帕胡尔斯基：赋格
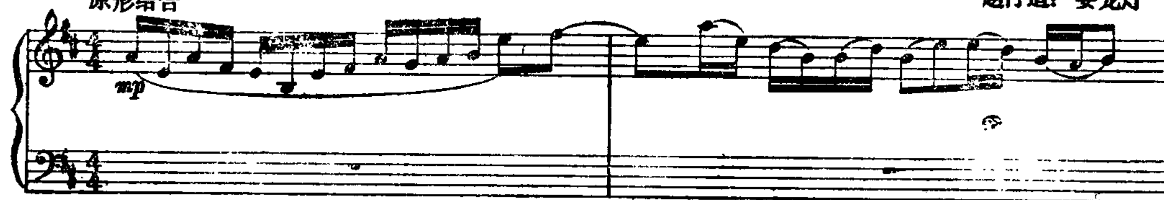


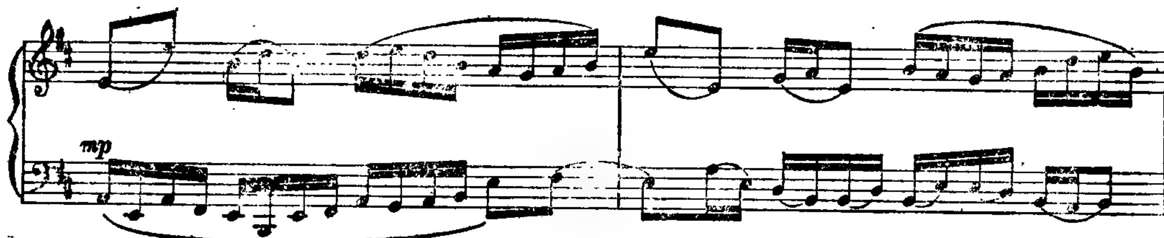
下例是模仿二声部的八度二重对位，但在变形结合中应句正式进入以前，局部出现了纵横可动对位的变形结合：
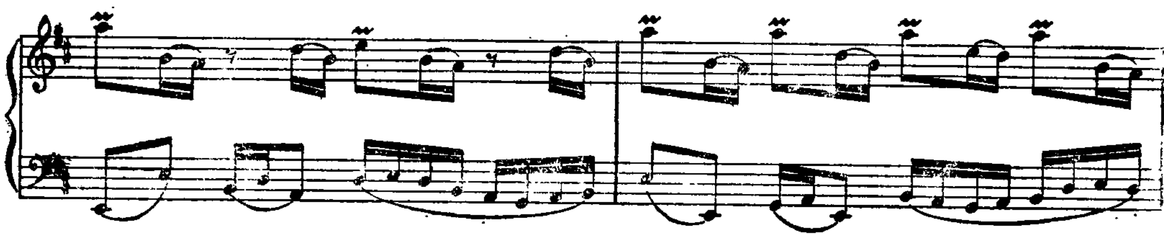
5－129

原形结合

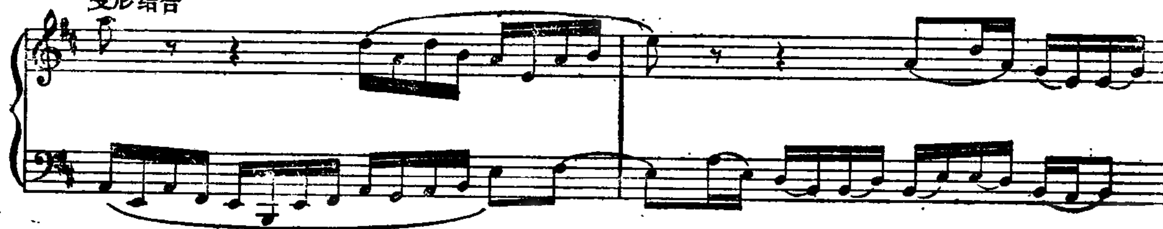
赵行道：耍龙灯
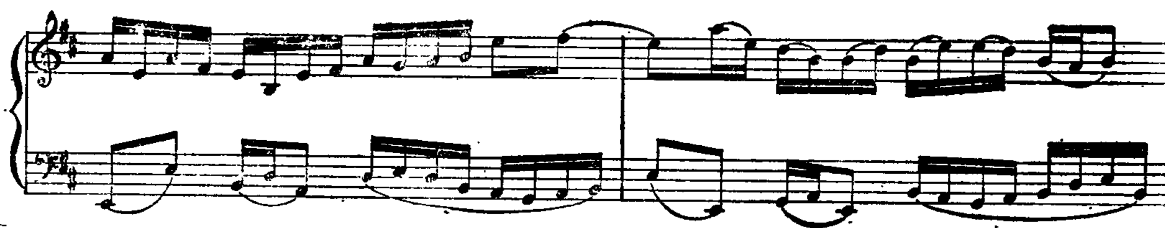


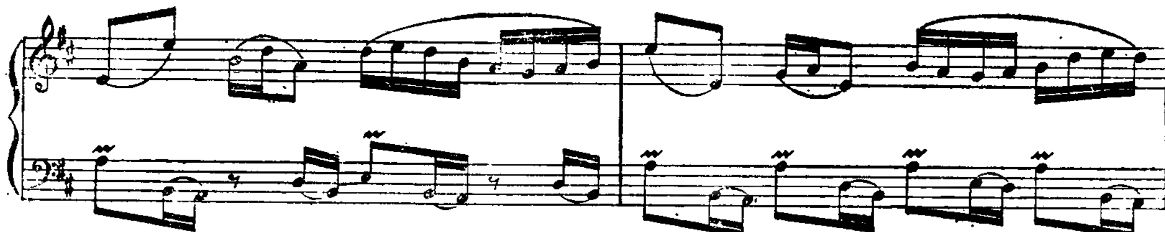




变形结合







§13 倒影对位

虽然在创作中倒影对位并不多见，但是，这种手法很适合处理以五声音阶为基础的旋律。所以，我们还是要提一提。运用这种手法写作时除了要顾到模仿手法的有关问题外，还须符合倒影对位的要求（可参看第四章有关章节）。

下面是用倒影对位写的八度同向模仿：

5－130

原形结合

变形结合

本章例5—96的自由模仿，由于没有应用留音，旋律稍加改动，即可得出一个倒影对位的变形结合：
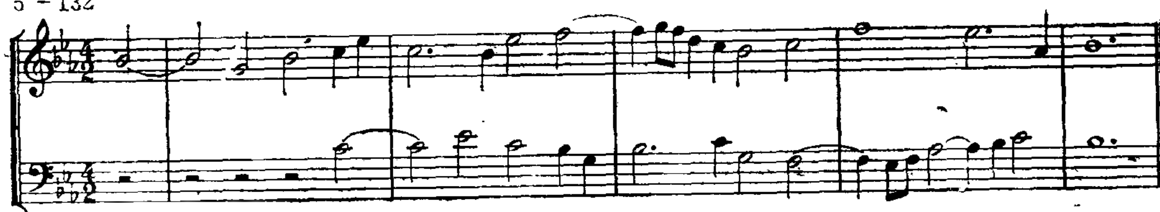
5－131
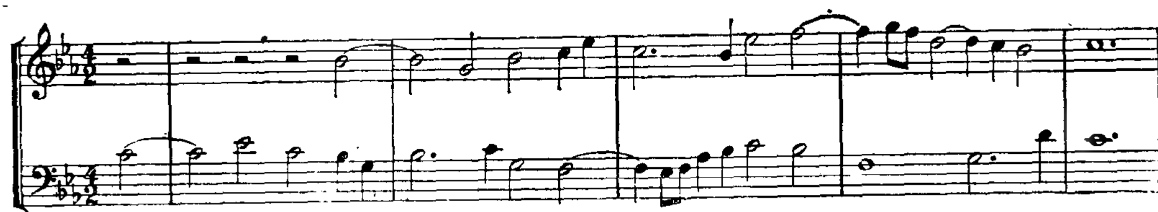
原形结合

变形结合

如果反向（倒影）模仿，再运用倒影对位手法，则其变形结合可能和横向可动对位殊途同归：
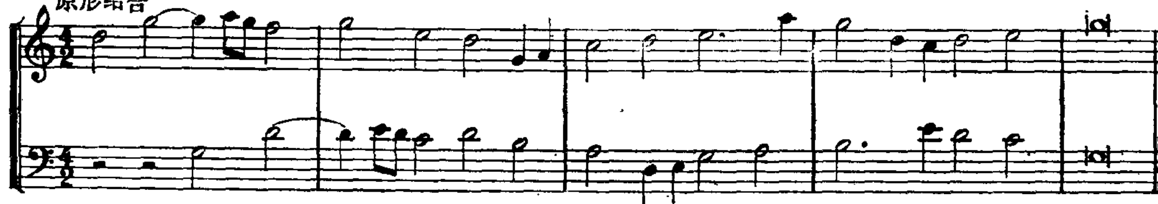
5 －132
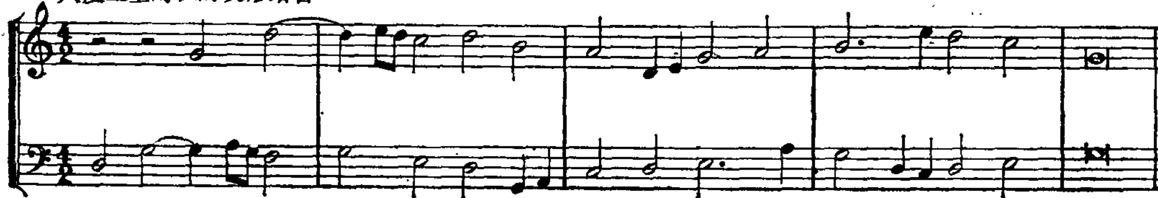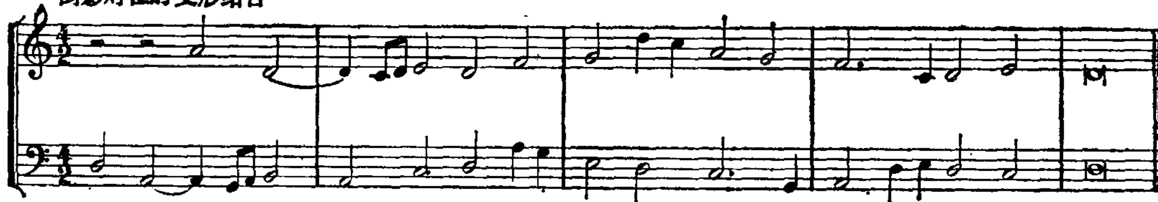




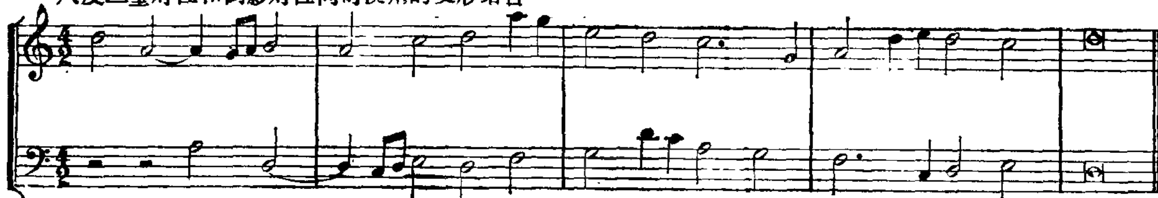
如果同时顾及八度二重对位和倒影对位的要求，就可以得出另外三种新的变形结合。下面是根据本章例 5 —38（原来包含着留音的装饰音型）稍作改动写成的例子：

5 －133









上例原是下四度的守调模仿，明确地显示出是徵调式。倒影对位的结果原应该结束在羽调式，但变形结合中这两个声部却不是强调羽调式的主音和属音，而是强调了羽调式的主音和下属音，也就是商调式的主音和属音。因此，我们把结尾改动一点，终止到商调式。

最后再举一个创作中的实例：

5－134

巴　赫：平均律钢琴曲集 I 10　赋格

下略

下略

这里原形结合的结尾和变形结合的开始重叠起来了。例中省略了两个自由声部。

总的说，虽然一切模仿都可以用各种繁复对位的手法来处理，但真正得到广泛应用的只是八度或四、五度音程的同向模仿和八度二重对位，所以我们的例子多属此类，习作也应以这几种为重点。

（四）无终卡农和卡农式模进
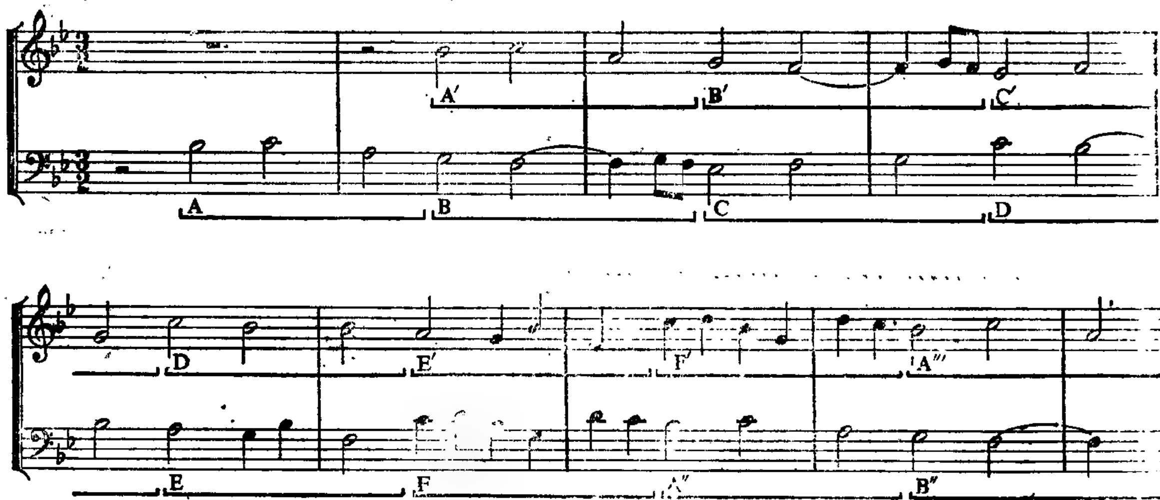
§14　无终卡农

卡农模仿如果并不转入对比二声部，也不用终止式将音乐结束，而是一直继续不停地模仿下去，最后使每个声部的旋律都和开始的旋律衔接起来，于是可以循环不已、永不停止地反复演奏（唱）下去，这就叫作无终卡农。

无终卡农的写法，基本上和卡农模仿一样，只不过引回开头这一段稍费周折而已。

例如，写一首上八度、后一小节的无终卡农，预定到第七小节引回开头。其写法：先写好一小节起句，移上八度移后一小节作为应句，标注为A及A′；然后，按照预定第七小节回头的要求，在第七和第八小节填上重新开始的起句和应句，标为A″及A′″。接着我们就可以像以前作卡农式模仿那样，按步就班的去配写对句，即根据A′配写对句B，然后将B移上八度移后一小节作为B′，再据B′配写C……：

5－135



问题是在引回开头之前的地方(在上例中，是在第六小节配写对句F时)。F只是根据E′配写的，它应该移上八度移后一小节，在上声部变为F′然后在下声部配写对句(服从A和A′的关系)，但是这对A″已在下声部占好了位置(这是根据事先的规定)，不可能根据F′另行配写。这样，F′和A″只能毫无准备的生硬的结合，那就无法保证它们之间完美协调的和声关系。因此必须在F未写成之前就仔细地进行研究。

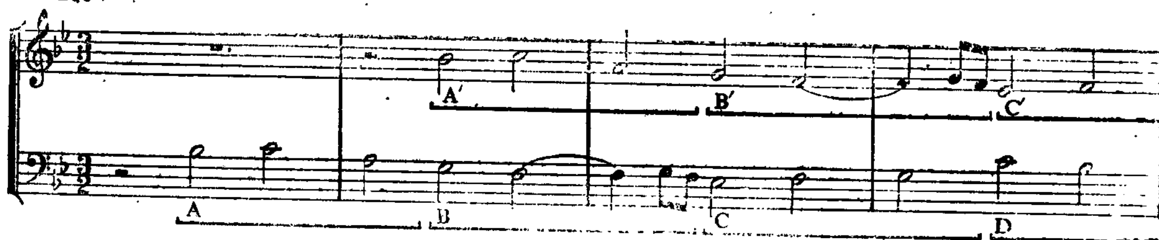
对于F，我们不仅要求它的旋律进行和A″顺畅衔接，而且还要求它在和声上：
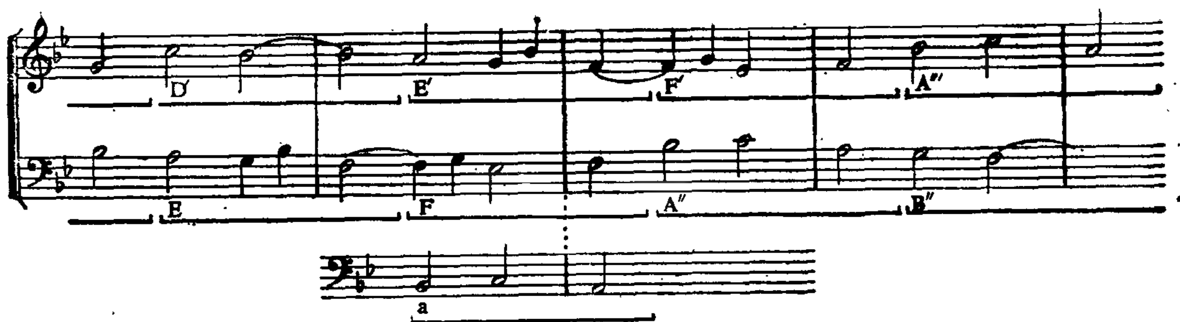
1、既和E′构成良好的和声关系；

2、也在移上八度移后一小节变成F′之后，与A″具有良好的和声关系。

如何兼顾以上两项要求？关键在于第二项要求。写作时与其将F写好，再移上八度移后一小节，去和A″硬碰，就不如反过来先把A″移下八度，移前一小节（即第六小节的下面一行，标注为a）作为一个供参考的辅助声部。这样一来就可以同时根据E′和a妥善地配写F，这样，也就可以保证F′和A″的完满的和声结合了：

5－136





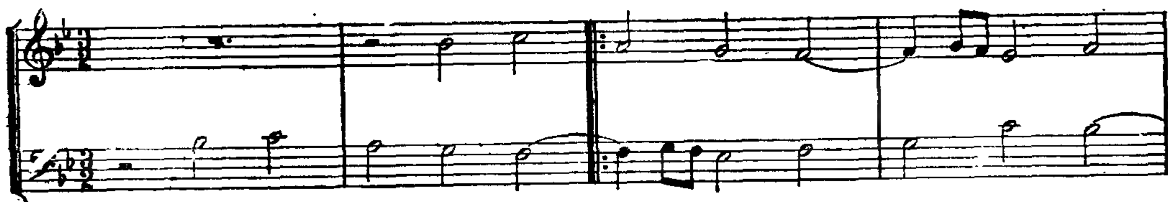
此例这个片断的写作方法，实际是纵横可动对位中三行谱写作法的运用。出现辅助声部并不构成三个声部，它们并不是同时发声的。关于辅助声部应该安置在哪个位置上，我们可以利用如下公式：
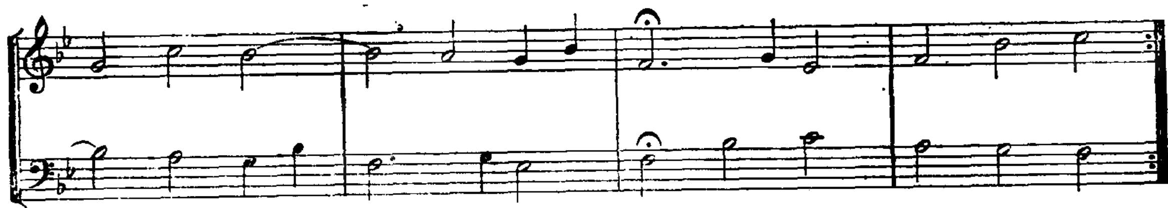
A：A′＝a（辅助声部）：A″

上例中A和A′的音程关系实际就是F和F′的关系。但我们不说F：F′，这是因为并非每首无终卡农要求从F处回头，但不论从哪里回头，都要顺从A和A′的音程关系。这个公式说明A和A′的音程关系应该相当于辅助声部和A″的关系。

配写完毕之后我们可以整理一下，在适当的地方标以反复记号，于是得到的结果是一个前面跑一个后面追的永远绕个不停的两个圆圈，名符其实的无终卡农。可是，实际演唱时还必须让它能够停得下来，因此可以在适当的地方注以⌒记号，表示演唱可以在此处结束。例如：
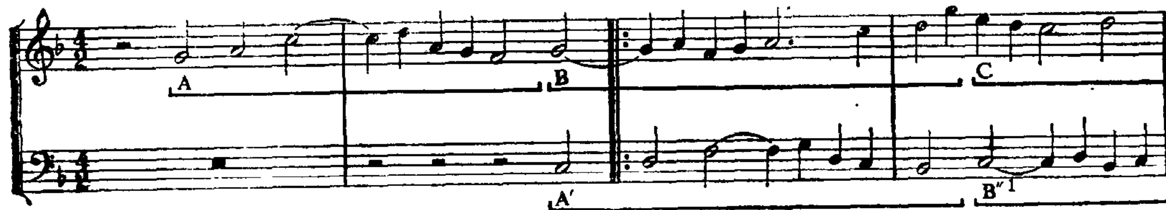
5－137
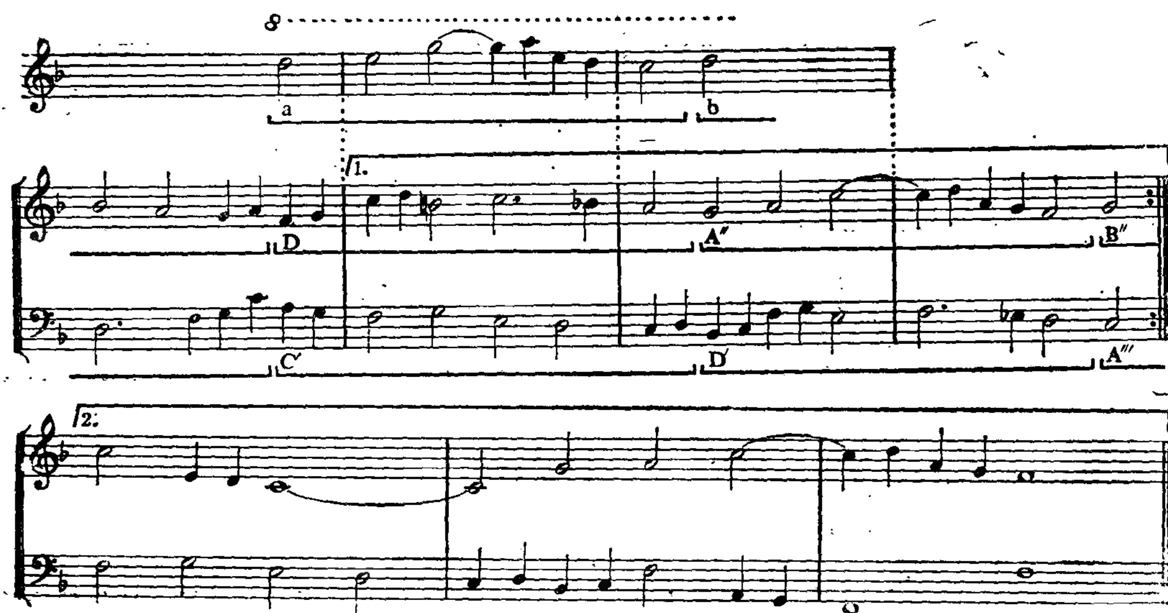




如果无终卡农内部没有适当的可供终止之处，也可以另外加一个结束式：
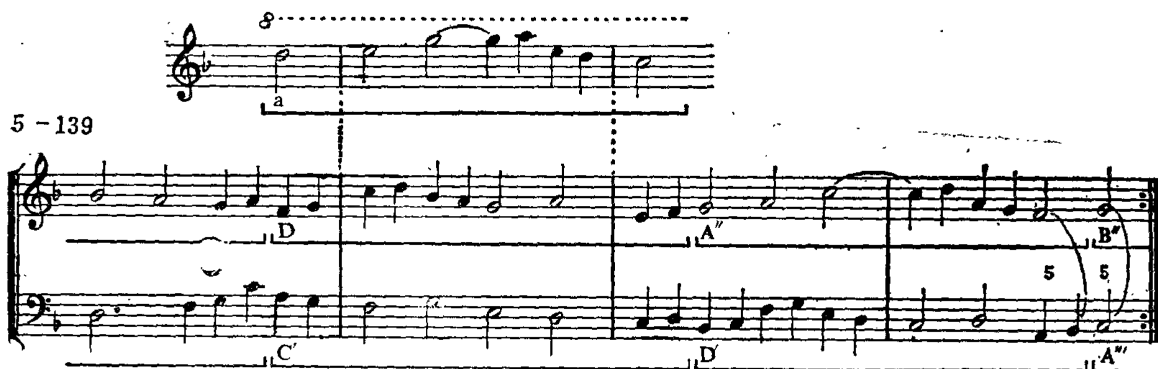
5－138





上例第二个反复号后面的三小节就是外加的结束式。此外还须注意，如果应句一进来时和开始声部构成五度或八度的和声音程，（如上例）写出辅助声部时就应该比A″稍微伸长一点，把B″开始的音也包括进去。这样就便于校正模仿声部回头时衔接处的旋律（在这里是D′到A‴），避免和另一声部发生平行或隐伏五、八度。如不注意，容易产生如下后果：

5－139
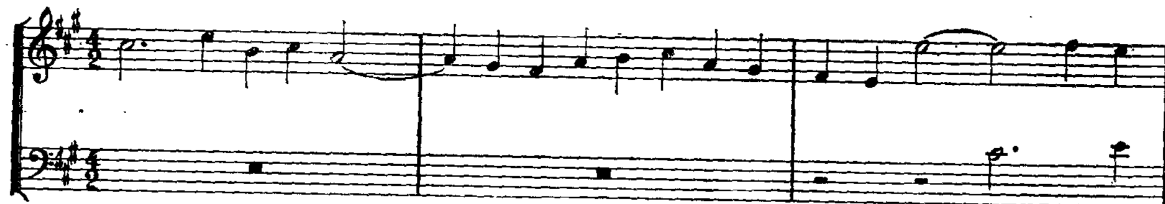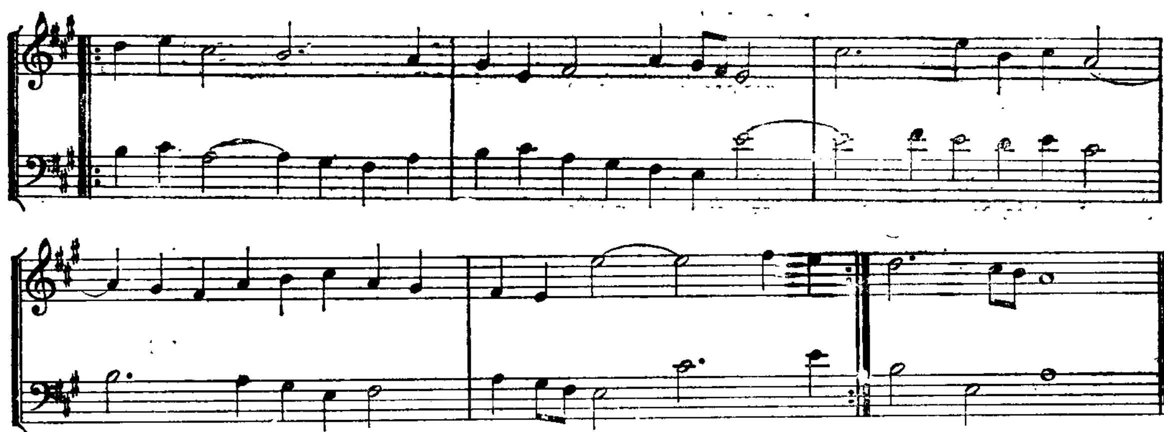


在某些特殊情况下，如只有一个对句时，也可以不用三行谱写出辅助声部的方法，现将这种情况图解如下：

A‖: B　A″ :|B″ ‖　或　A‖: A′　B′ :|A‴ ‖
　‖: A′　B′ :|A‴ ‖　　　　‖: B　A″ :|B″ ‖

首先可以看出这里A、B需上下交换位置，如果恰好采取八度模仿，就可以很方便地按八度二重对位的规则来写作，无须寻求辅助声部，如下例：

5－140
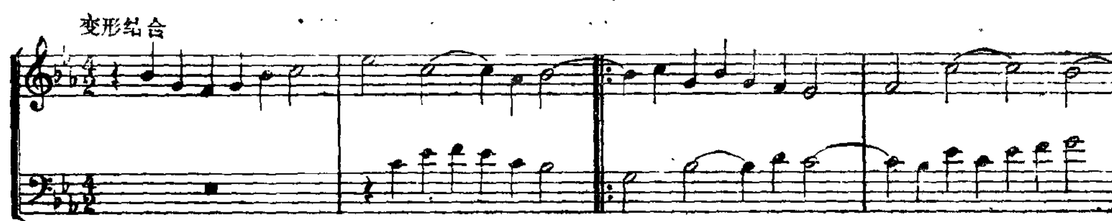




如果采取十度的模仿，则按十二度二重对位的规则写作。下面谱例中将辅助声部写出来，可以看出它所处的位置与模仿声部正好是十二度关系：
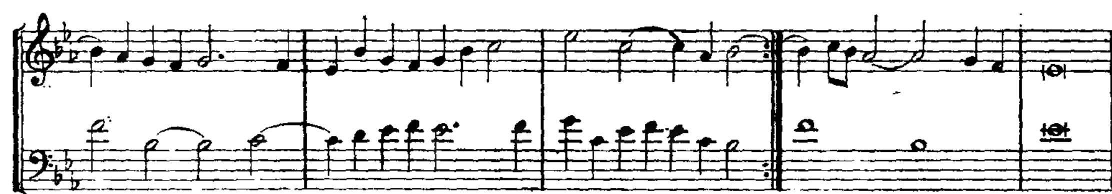
5－141

一般的说无终卡农只在引回开头的地方需要用辅助声部作为参考，局部采用繁复对位手法写作，而它本身却仍是简单对位。当然，我们也可以用各种繁复对位手法来写作无终卡农。如下例用倒影模仿，辅助声部在第五到第六小节，仍符合A：A′＝a（辅助声部）：A″的公式，但从头到尾两个声部的关系均遵守八度二重对位的规则，很自然就得出一个八度二重对位的变形结合：

5－142
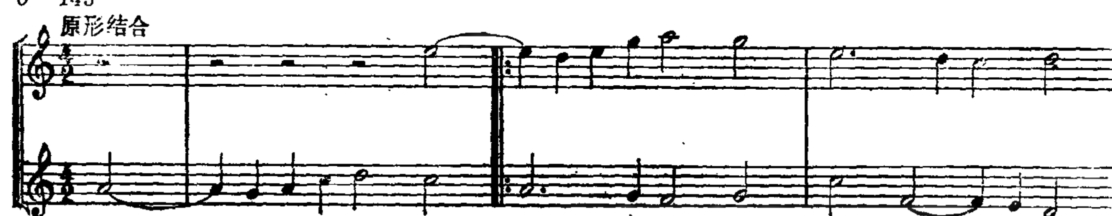
原形结合
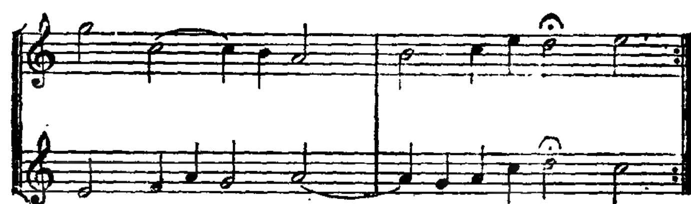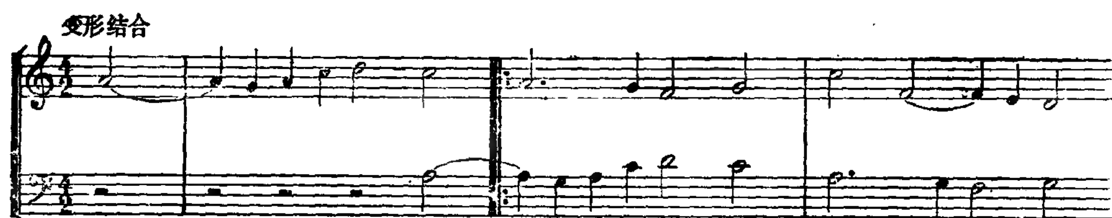




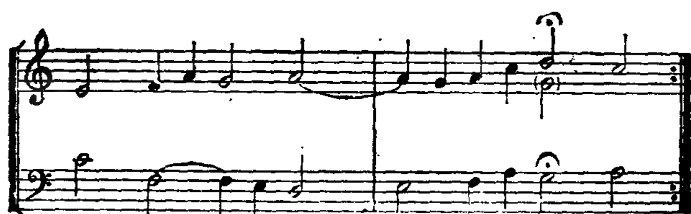
下例是上五度的同向模仿、十二度二重对位：

5－143









下例是下八度的同向模仿，倒影对位：

5－144

原形结合

变形结合
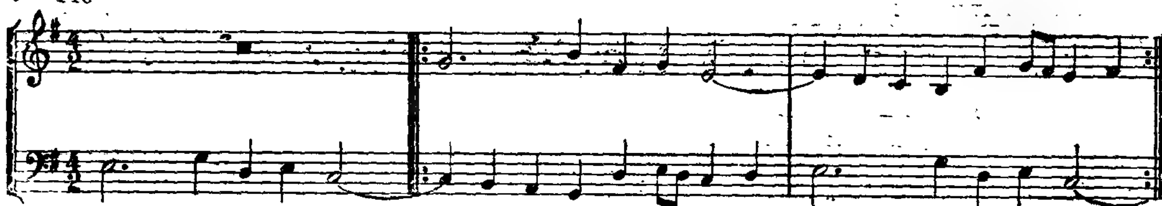
学者可以根据前面谱例自己计算辅助声部应该在什么位置。

前面的例5—140，只有一个对句B，它和另一声部已经符合八度二重对位的要求，自然可以得出如下的一个八度二重对位的变形结合：

5－145

例 5—141 可以有一个如下的十二度二重对位的变形结合：
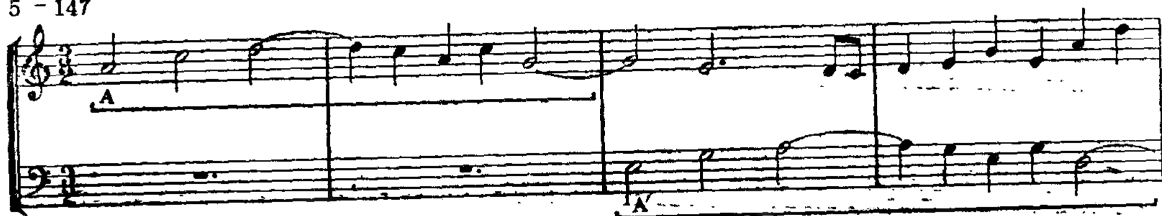
5－146
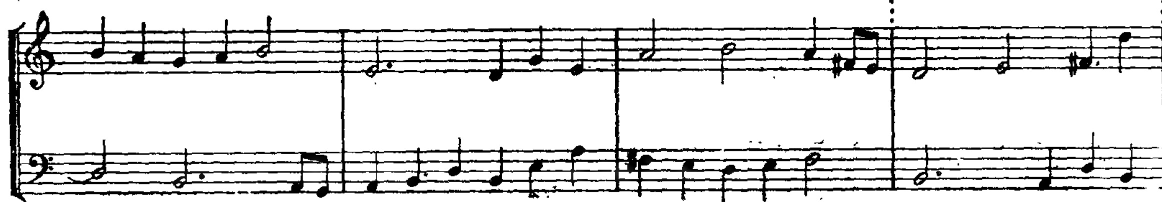


§15 卡农式模进
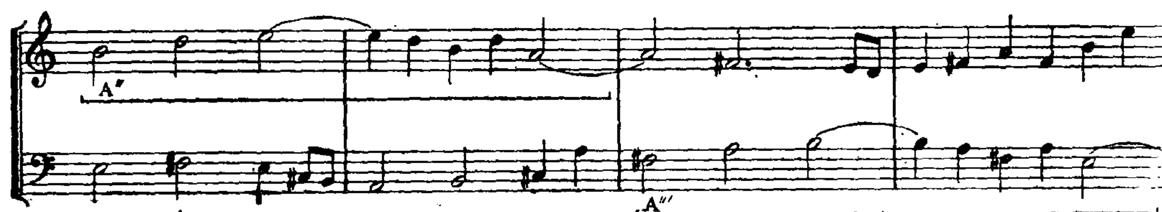
卡农式模进和无终卡农几乎完全一样，只不过重返开头时，并不回到原来的那个音，而是进到另一个高度。新的高度和原来的旋律音程距离叫作模进步伐。下例是下十一度、后两小节的模仿，模进步伐是上二度：
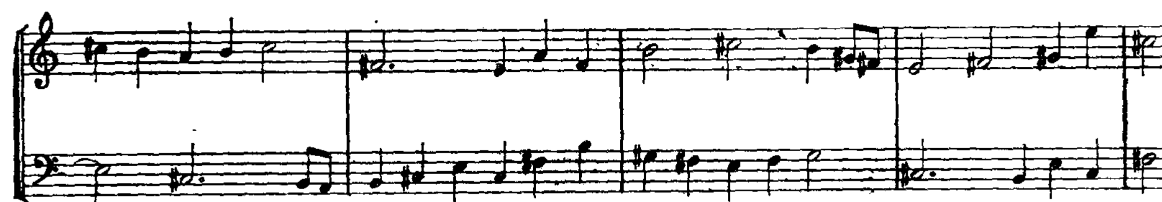
5－147
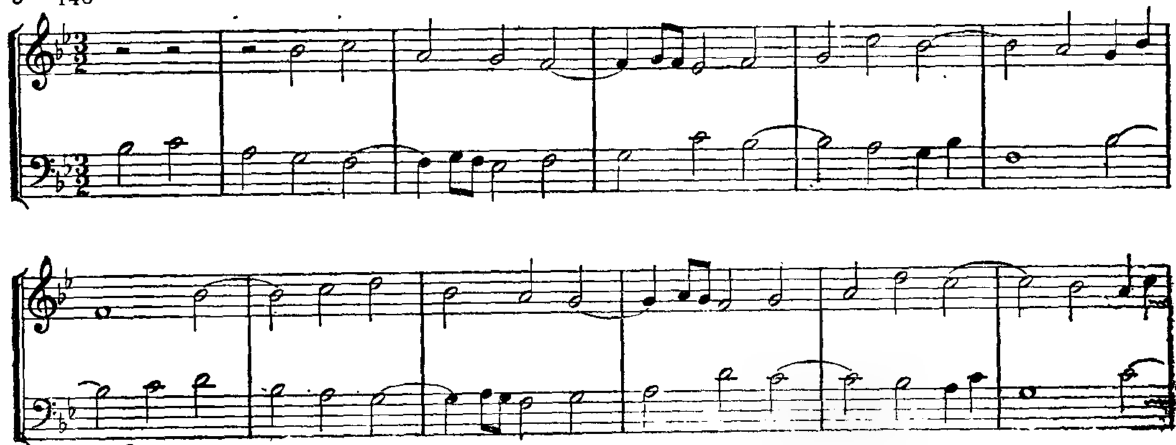










推算辅助声部位置的方法也和无终卡农一样。

卡农式模进虽也周而复始，但是它永远不能回到原来的音高。通常每模进循环一次就进入一个新调，上例中每次升高一个整音，六次以后又回到原调，不过已提高八度。
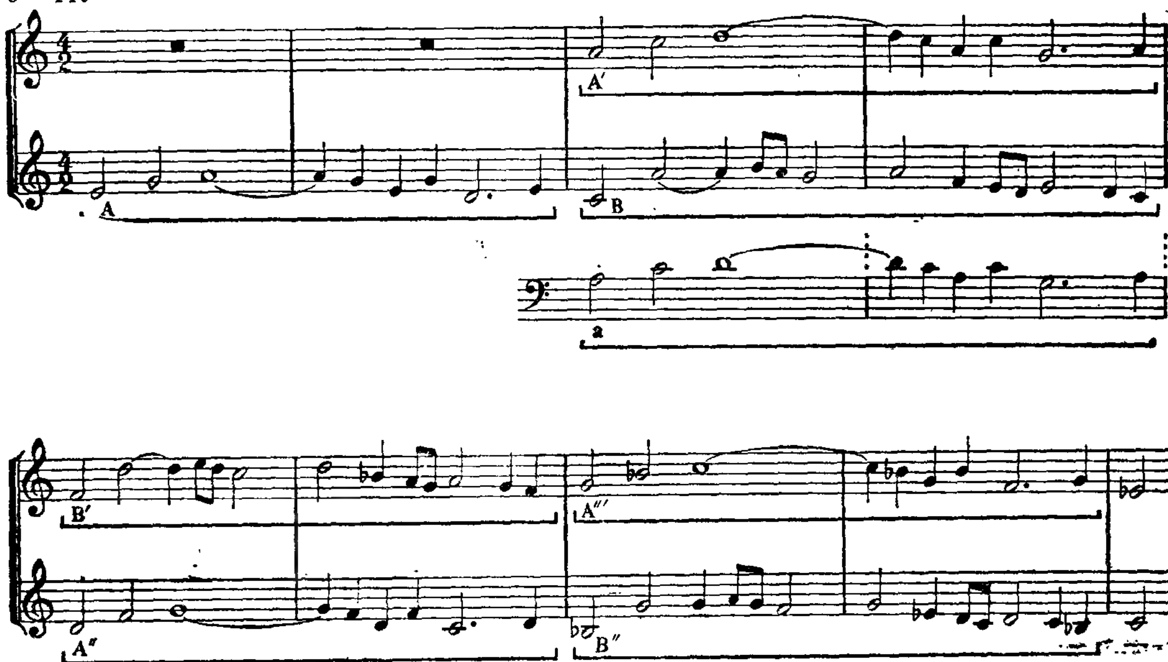
也可能只移动音级，并不转调。如：

5－148



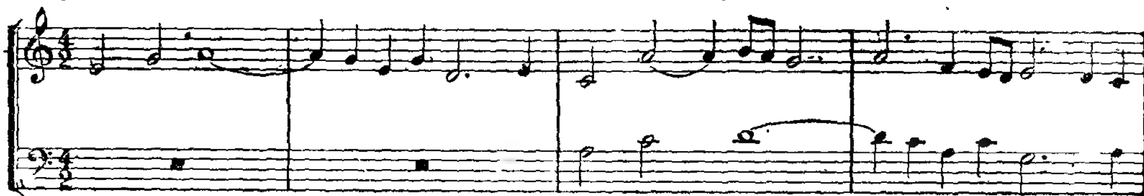
也和无终卡农一样，在某些情况下——只有一个对句（只配写到B就回头），而且辅助声部的地位恰好和A′构成平行的八度、十二度或十度——亦可不用三行谱，只须遵守二重对位的规则，就可进行写作。下例即可应用八度二重对位的规则来写作，只不过为了说明问题我们把辅助声部仍然标出：
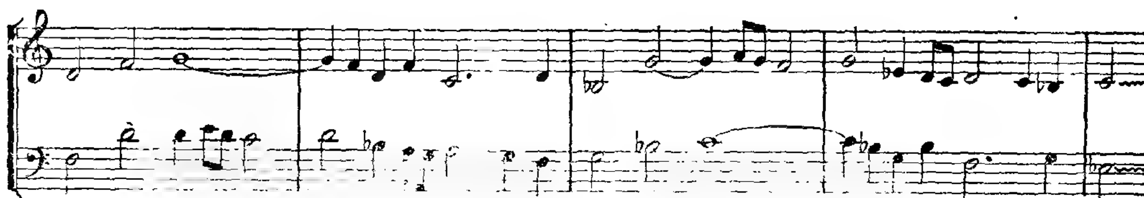
5－149



此例可以得出如下一个八度二重对位的变形结合。
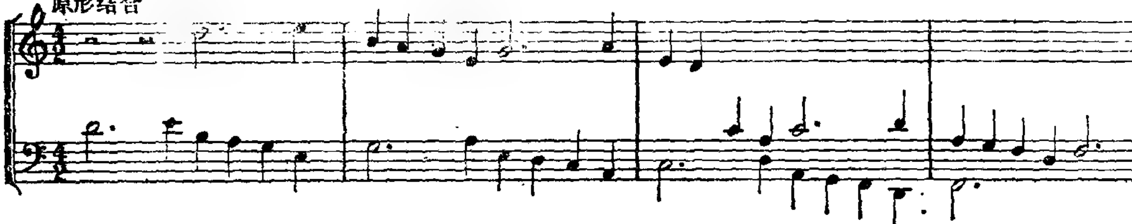
5－150
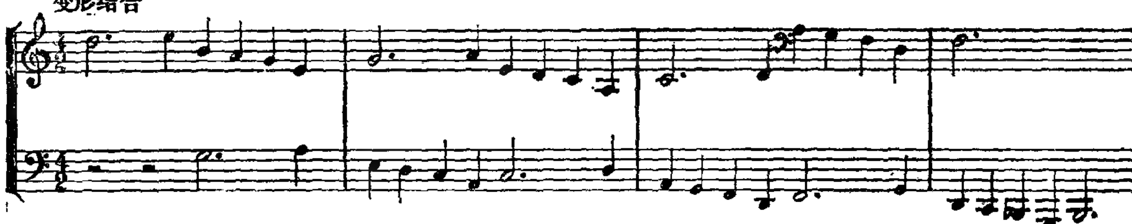




下例是用十二度二重对位的手法来写作的卡农式模进及它的变形结合：
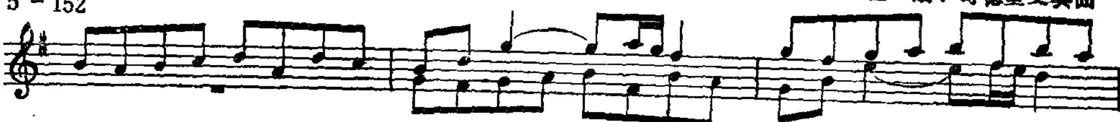
5－151





下例是巴赫作品中的片断，这是根据十度二重对位的规律写作的：

5－152



§16　无终卡农和卡农式模进的性质和应用

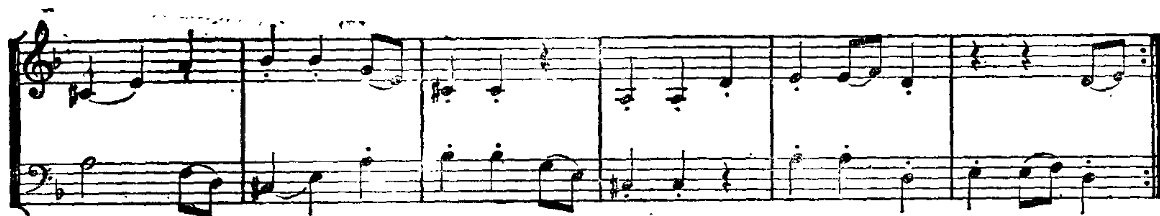
从模仿的程度上说，无终卡农和卡农式模进是完全一样的，都可以永不停止的模仿下去。从写作的技术手法上看，它们也完全一样，都须根据同样的公式，求出辅助声部，用三行谱来创作；在某些特殊情况下，也都可能用二重对位的手法来写作。但是，无终卡农的循环好象是平面上绕圆圈，而卡农式模进却好象是立体的螺旋形的绕圆圈。因此，它们在音乐表现上，在创作的运用上，就分别趋于两种性质颇不相同的方向。
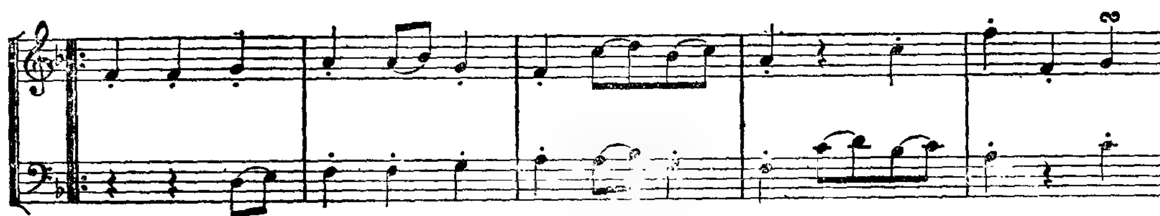
无终卡农具有停滞的（——回头时停留在原来的音高和调性上）、反复的性质，宜于用在乐曲的反复部分，如在海顿《弦乐四重奏》Op. 76 No.2的小步舞曲，曲式结构为‖: A :‖: B A :‖，极为适合无终卡农的特性。
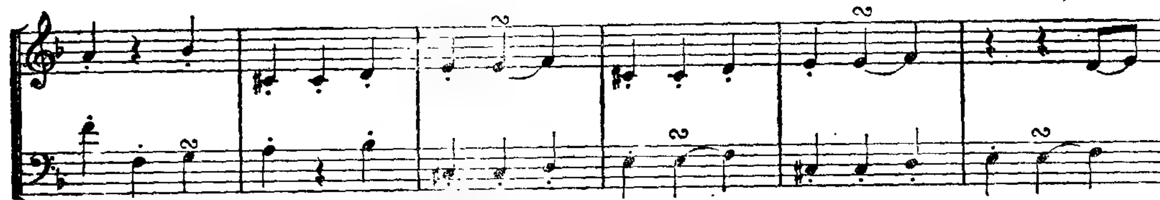
5-153
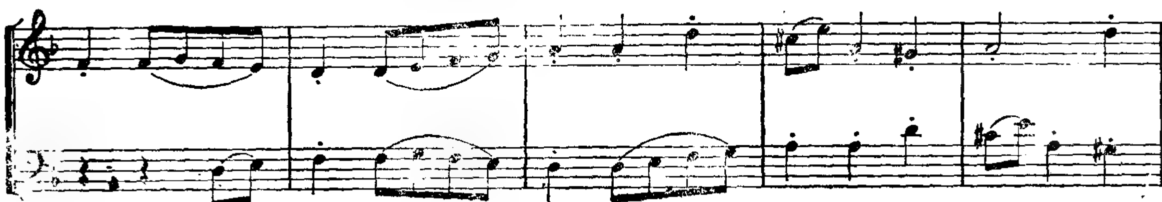
Menuetto
Allegro ma non troppo
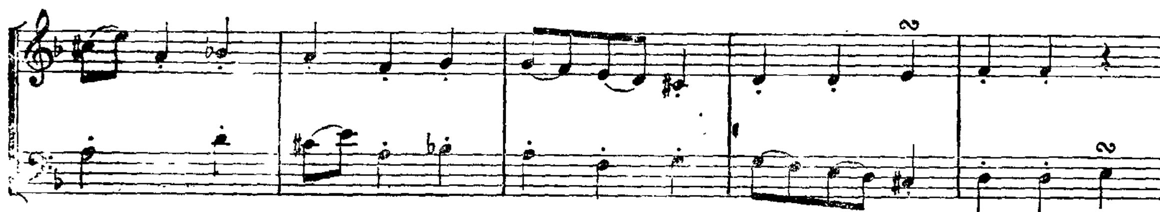
海　顿：弦乐四重奏Op.76 No.2
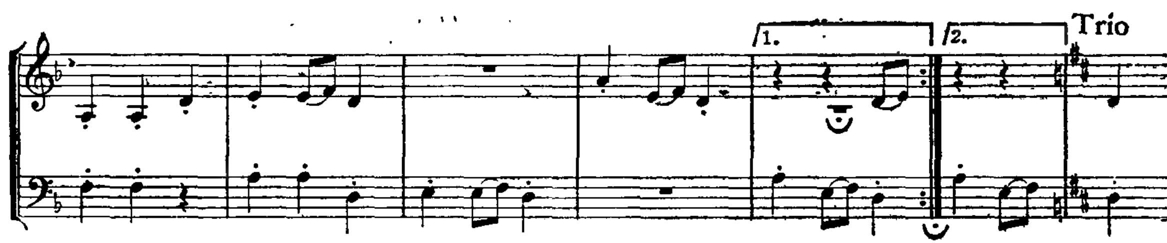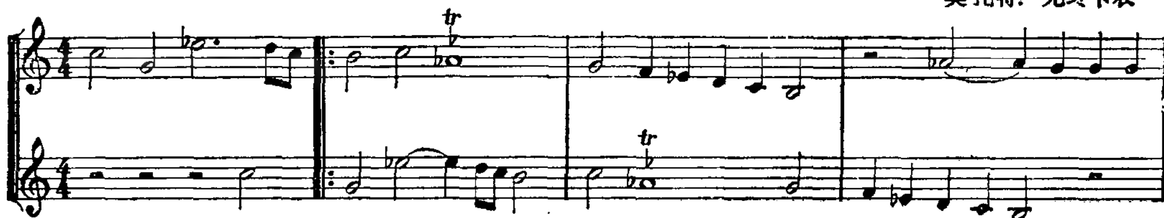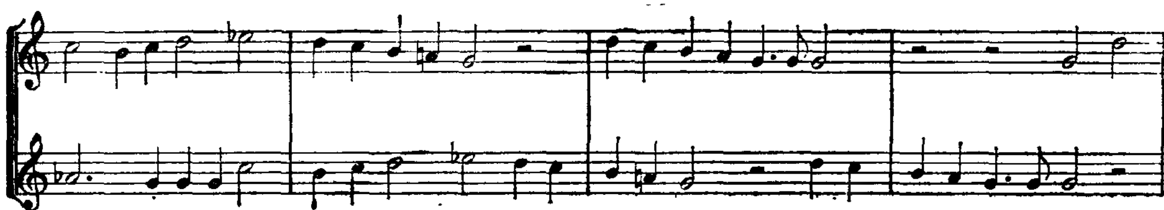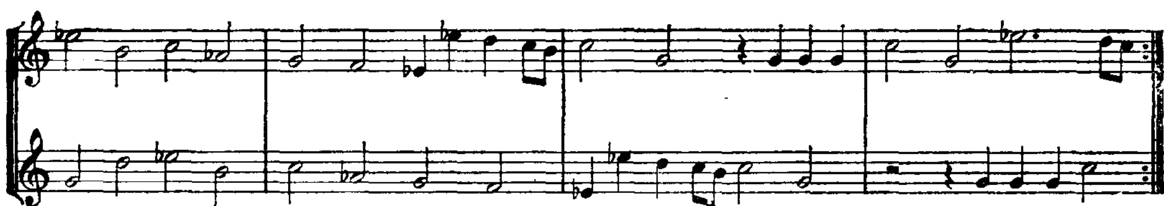












当然，它更有可能作为一个完整独立的乐曲：

5-154　　莫扎特：无终卡农
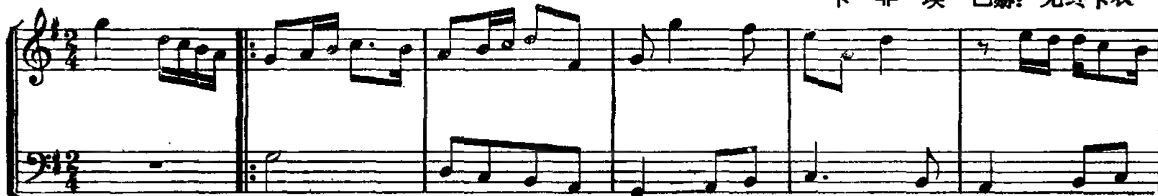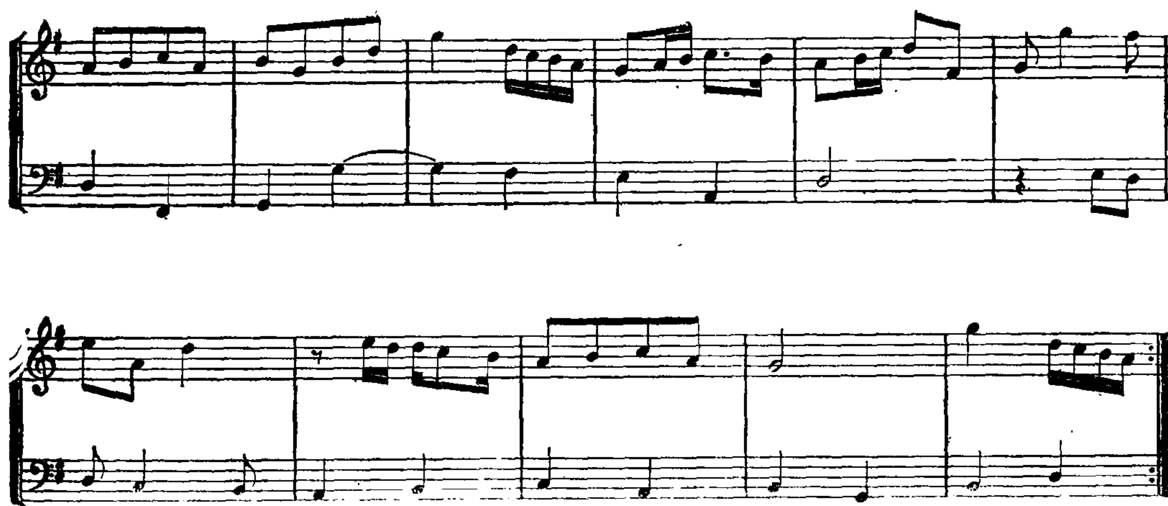






这个小小的乐曲颇为精致有趣，开始是后三拍的模仿，到第九小节时更加接近，改为后两拍的模仿。直到第十二小节重返开头时，才又恢复原状，这样，就在这个小乐曲的结构内部，形成了一个紧凑的小小高涨。

因此，无终卡农通常总是篇幅较长，结构完整的一段音乐，前两例和本章例 5—75 都是这样。

无终卡农也可能采用各种扩大、缩小、反向等模仿手法，下例是扩大模仿的无终卡农：

5-155　　卡·非·埃·巴赫：无终卡农
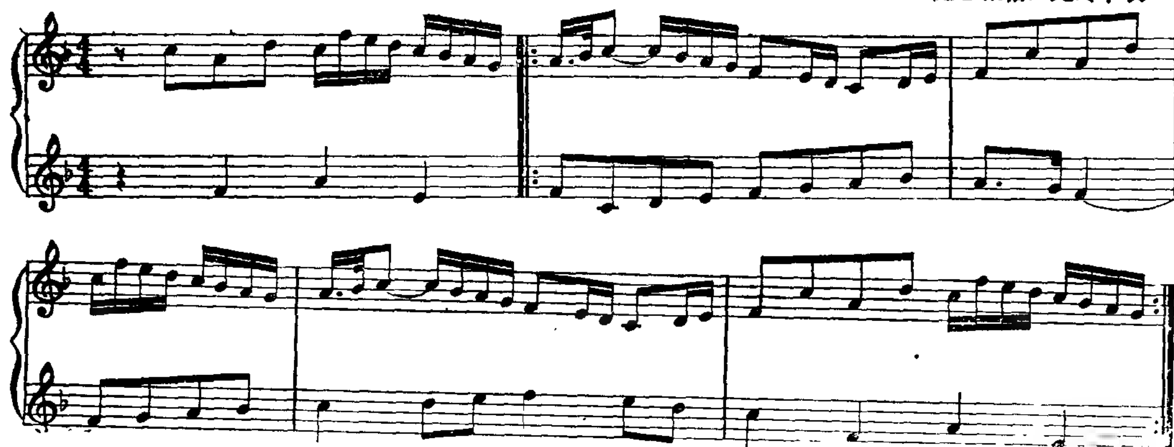




由于是扩大的模仿，开始声部在第八小节将这段音乐奏完时，不得不从第九小节起反复一遍，以待模仿声部追赶上来，然后一起返回开头，因此从上声部第九小节看又好象是下声部的缩小模仿。倒数第二小节处上声部作的一点改动，这是为了避免由缩小模仿转为扩大模仿的那一瞬间出现平行八度（参考本章§6）。

下例是既扩大、又反向模仿的无终卡农：

5-156

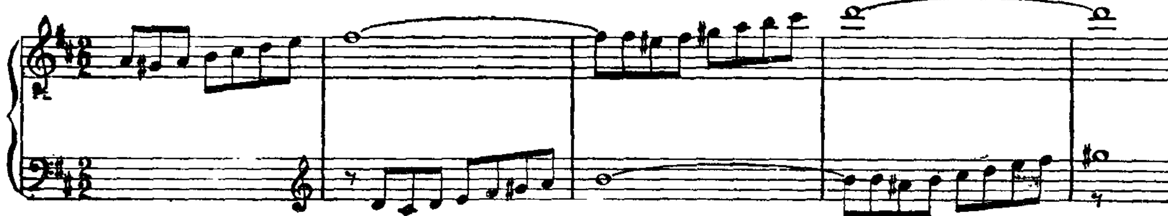
克恩帕格：无终卡农



卡农式模进的性质和表现意义就不大相同了，它具有发展（——反复时进入新的调，或新的音级）推进的性质，所以通常不用作整段结构完整的音乐，而用来作为连接、过渡、间插的片断，如：

5-157

贝多芬：钢琴奏鸣曲Op.10 No.3



5-158

贝多芬：第二交响乐

卡农式模进常用于通过旋律进行而构成的转调。在复调乐曲中（如赋格、创意曲等）各声部旋律常是继续不停的各自流动着，很难用几个变和弦来达到突然的转调，因此卡农式模进就成了复调音乐中转调的重要手法。通常是一个音型片断，步步高升（或下降）如：

5-159

巴　赫：二部创意曲第十三首

5-160

巴　赫：二部创意曲第十四首

cresc.

f
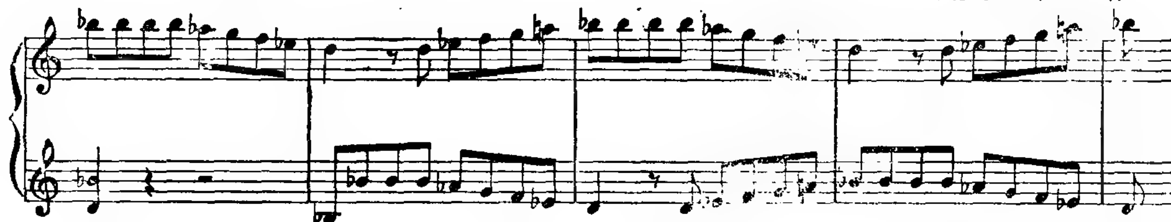
5-161

巴　赫：二部创意曲第三首
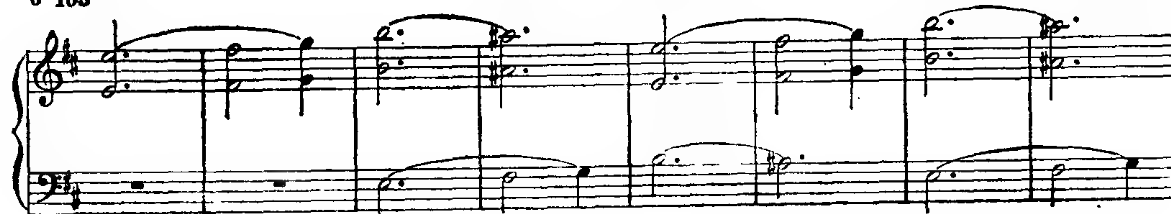
前面例 5 —151亦属于这种类型。

而无终卡农虽也有时作为一个音型片断出现，但究竟不是普遍的现象：

5-162　　　　贝多芬：第一交响乐



5-163　　　　舒伯特：未完成交响乐



作　　业

（一）用简单对位来写作各种不同类型的卡农式模仿，无终卡农和卡农式模进。

（二）用各种繁复对位来写作上述不同类型的模仿。

（三）用对比手法和模仿手法来写作二声部的小乐曲。

第　四　篇

第六章　对比三声部

（一）一　般　概　述

§1　复调三声部的音响特性

和声音响体现在二声部，只是音程（偶然也可能是分解和弦）。在三声部中，就有可能同时奏出完整的三和弦，或虽不完整但却很明确的七和弦。因此，三声部的和弦结构比较完整、明确，和弦的功能序进也相应的清楚、具体，因而和声的表现也就更加丰富和细腻了。

从几个旋律线条的结合来看，三个声部比二声部也更为丰富；但是又不象四、五声部或更多声部的结合那样复杂，使一般人的听觉难于分辨。因此，在专业复调音乐中，作为一种手法，三声部的结合，占着颇为重要的地位。三声部的复调作品为数不少，而且在四、五声部的作品中，也大量存在着三声部的段落。

§2　对比三声部的表现特性
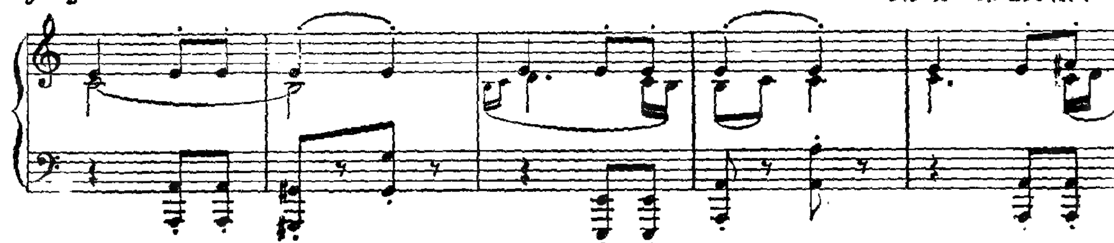
对比三声部的结合，其中任何两个声部之间，都可以表现出二声部的各种对比形式(可参看第四章§1、§2)，如在$\begin{matrix}\text{I}\\\text{II}\\\text{III}\end{matrix}$三个旋律的结合中，$\begin{matrix}\text{I}\\\text{II}\end{matrix}$、$\begin{matrix}\text{II}\\\text{III}\end{matrix}$和$\begin{matrix}\text{I}\\\text{III}\end{matrix}$这三对结合，都可以分别具有对比二声部的特性；所以虽然实际上只添加了一个声部，对比的关系却由一对声部，增为三对声部了。这样，音乐表现的可能性，也更为精致复杂，丰富多样。我们不可能一一列举，只能大致归纳。首先，从三个声部旋律相互间的重要程度来看，可能三个旋律都同等重要：
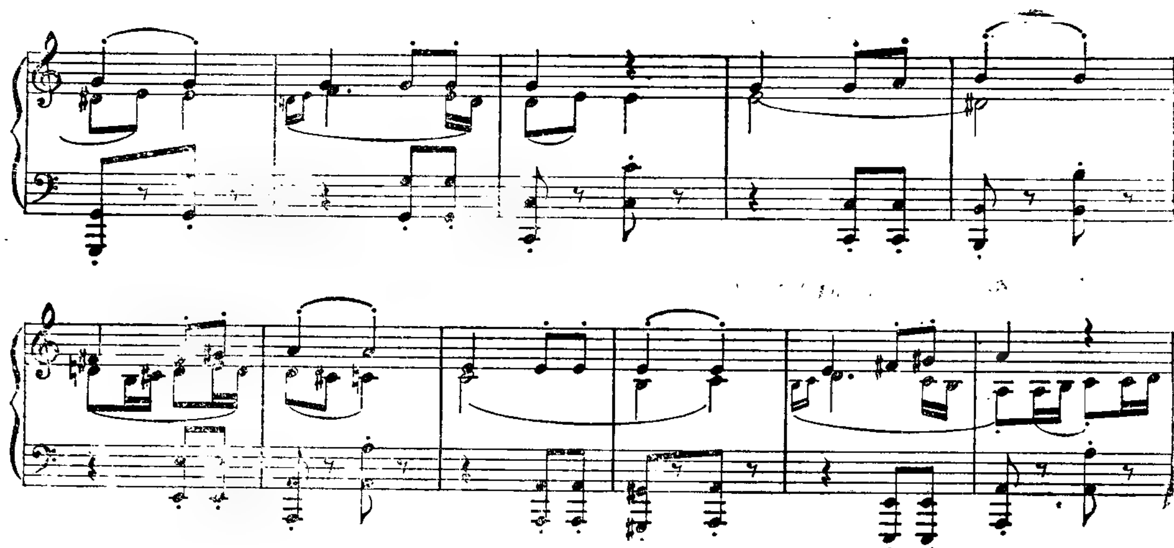
6－1　　　　瓦格纳：名歌手序曲

p espres.
staccato
scherzando

也可能其中两个是主要的旋律，第三个是次要的陪衬：
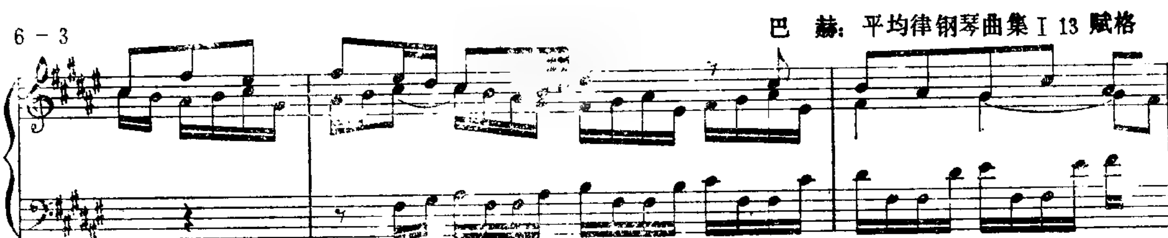
6－2　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬：第七交响曲





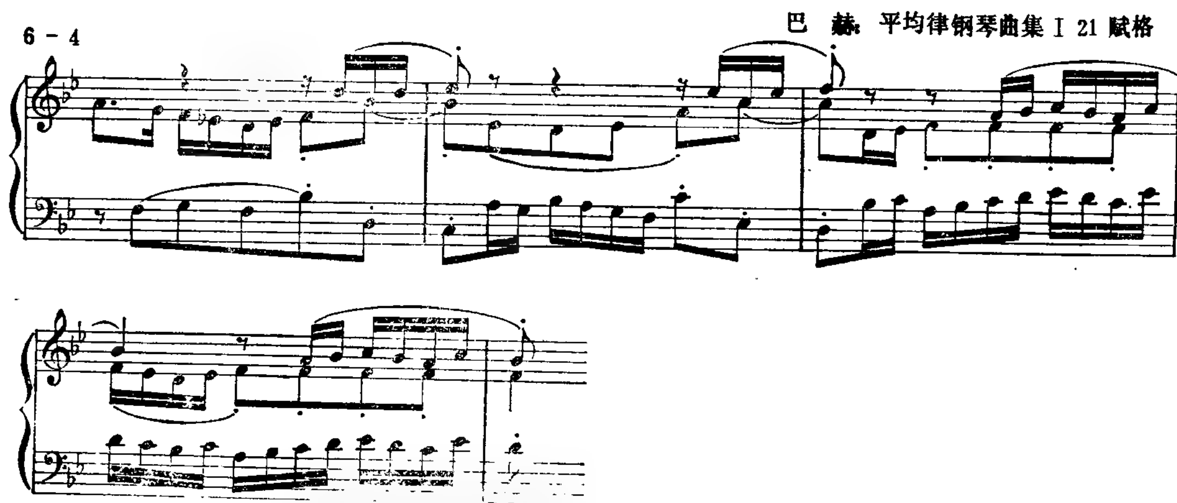
也可能只有一个主要旋律，其它两旋律都是次要的：

6－3　　巴　赫：平均律钢琴曲集 I 13 赋格



两个次要旋律，在重要程度也可能是不相等的：

6－4　　巴　赫：平均律钢琴曲集 I 21 赋格



这里需要说明，主要与次要，不仅决定于旋律本身的特性，也决定于这个旋律出现的先后（先入为主）、出现的次数（多次出现，使人印象深刻）、以及出现的方式（如在与其它旋律结合之前，曾经单独呈现，则特别引人注意）等等因素。

§3　与其它手法的综合使用

当只有两个声部时，作为复调手法，这两个旋律之间的关系只能是支声、或对比、或

模仿。即使在创作中将这些手法结合在一起运用，也只能是阶段性的并列，先后交替而已，（如，这一段音乐两个声部对比，那一段音乐两声部模仿等等）。总之，两声部时，情况是比较简单的。

多了一个声部之后，情况就复杂起来。如前所述，对比式三声部，可能是三足鼎立的三套对比式二声部，也可能表现为二主一次或一主二次，这在音乐表现上已有所扩展。

现在将对比手法与其他手法综合运用，就有着新的可能性。比如，两个声部对比，第三声部和其中之一作三度或六度（或十度、十三度）的平行，这时虽然还是三个声部，但只有两个对比形象，第三声部只不过起着附合、陪衬某一个形象的作用。这实际上是将对比式的复调手法与和弦式的主调手法同时综合在一起运用。

又如两个声部对比，第三声部作它们共同的织体伴奏。

也可能一个主要旋律，另外两个声部作支声的结合，共同作为次要的陪衬，如：

6－5

时乐濛：长征大合唱

女高音 啊 啊
男高音 啊 啊
男低音 万 里 沙 场 埋 白 骨， 十 有 九 家 断 炊 烟

总之，在三声部的条件下，声部之间的关系更加复杂，有可能将任何两种不同的复调手法同时综合在一起来运用，因之音乐表现的范围和可能性也更加扩大和丰富了。

（二）对比三声部的简单对位

§4 声部进行

四种声进部行和对比二声部所述情况完全一致，但是将它们运用于三声部时又产生一些新情况。

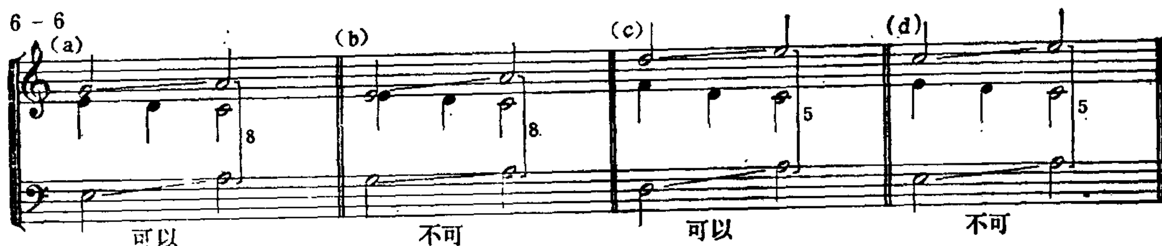
（1）反向进行　对比因素最强，但是三个声部不可能同时彼此反向，所以只要能够经常轮流保持某两个声部反向，就能得到三个声部互相对比的效果。

（2）斜向进行　具有相当的对比因素，尤其当两个声部反向，第三声部不动时，不仅使三个声部进行的方向都不相同，而且还能形成节奏上的对比，得到良好的效果。

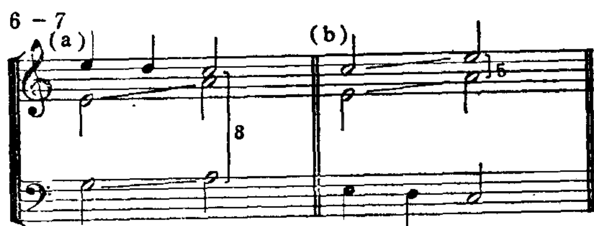
（3）同向进行　对比因素较小，二声部时我们虽不禁止，但要求少用，现在多了一个声部，就更要求尽量避免三个声部都作同向进行，使至少也有一个声部能与其他声部反向或停留不动，构成斜向进行的关系，以免削弱对比效果。

同向五、八度（隐伏五、八度）如发生在两个外声部之间，用法同对比式二声部，

即只在上声部级进下声部四、五度跳进时，才允许应用：
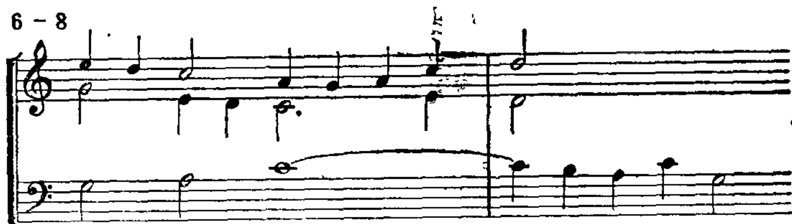


如构成同向五、八度的两个声部有一个是内声部，则可不受此限，自由应用，因这时另一个外声部可以遮掩同向进行到完全协和音程的空洞效果：
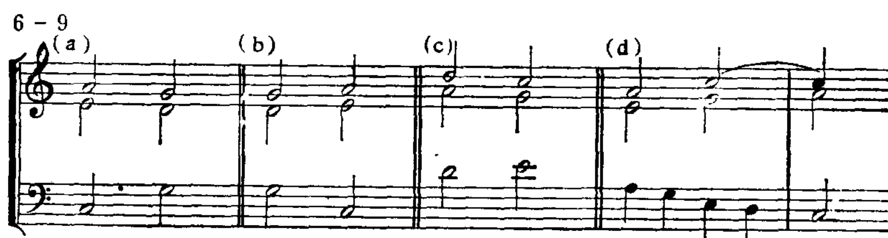


（4） 平行进行 对比因素最弱，平行五、八度，在任何两声部之间仍须禁止。

平行二、七度，在正规的和声进行中，不可能产生。

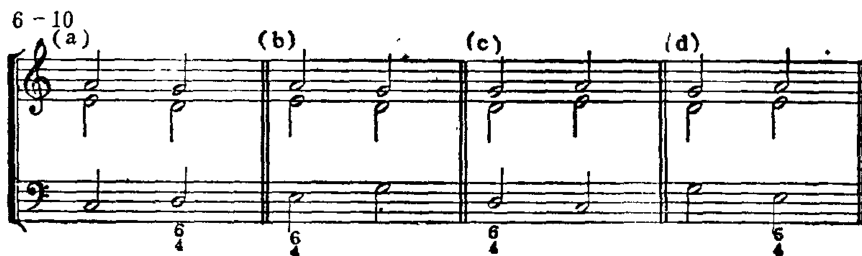
平行三、六度可以连续得稍微长久些，虽然两个声部在某一片段轮廓类似，但有第三声部与它们抗衡，尤其是当它们节奏各不相同时：



上方两个声部的平行四度，如果和最低声部并不构成 $^6_4$ 和弦，也可自由使用：
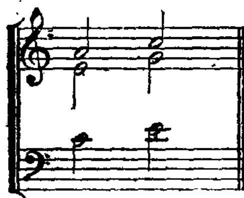


否则必须避免：



也可能出现平行的六和弦，但不要连续过多，以免三个声部旋律过份相似：

6－11
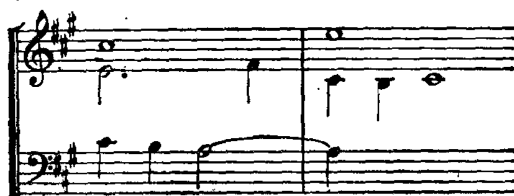


虽然从局部看，四种进行的对比因素依次递减，但是，从大处着眼、全面的看，每一种进行都可以使用，只要求能够做到几个旋律总的线条互相对比，大致的轮廓彼此不同即可。

§5 节奏节拍
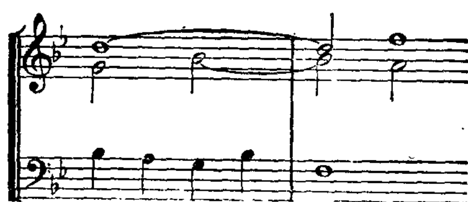
从整体上，也要求三个声部在节奏节拍上各不相同，形成三对声部你繁我简、此起彼落的效果，但在具体细节处，却不象对比二声部要求的那样严格。比如，某两个声部出现如下例（上两声部）这样松弛的节奏，在二声部时是不允许的，但在第三声部把节拍点明出来，就是可以允许的了：

6－12



甚至两声部一起切分亦无不可：

6－13
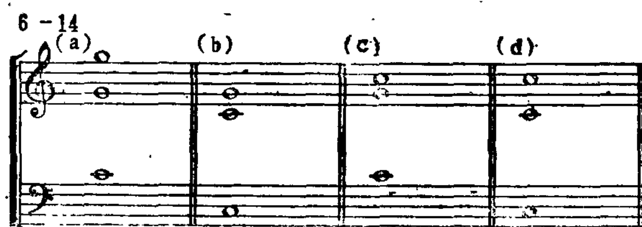


如果三个声部从各不相同的节拍进入，就更能从一开始就显出互相的对比。

其它如由各旋律的不同性质，旋律线高峰低潮的不一致等等因素而形成的对比，均同第四章对比二声部中所述。

§6 和　　声
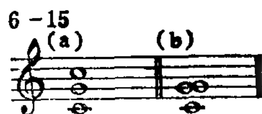
基本技术锻炼时所用的和声素材仍同二声部（见第四章）。

但是虽然有了三个声部，就应该力求和弦的完整。除结束时外，最好避免使用省略三度音或三度音和五度音一并省略的空洞和弦：
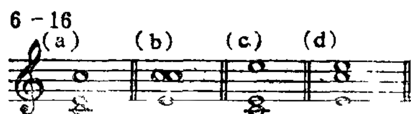


一般只宜省略和弦的五度音。
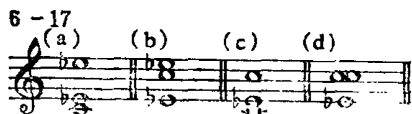
至于重复哪一个音，则主要根据旋律进行的需要，但也应该从和弦结构的音响来考虑（首先宜于重复根音，其次是五度音，然后小三度，最后大三度，七度音则不重复），也要从调式功能的主次来考虑（首先是调式的主音、属音和下属音，然后才是其它各级，三度间音最好不要重复）。下例中，如果是C宫调式，为了重复主音，就可用（a）的方式重复和弦的根音，若系G徵调式，也可以采用（b）的方式重复和弦的五音：
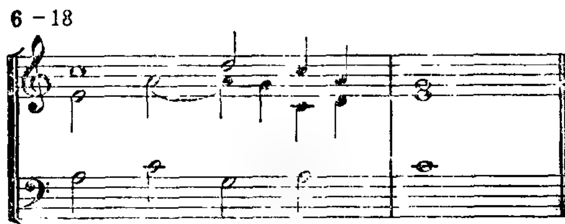


又如下例，在C大调中，可能只用前两种方式，重复根音（主音）。在a小调中也可采用后两种方式，虽然重复了不完全和弦中的大三度音，但它却是调式的属音：



下例，♭E宫调式可能用前两方式，C羽调式用后两方式：



终止时最好两个外声部都进入主音，中间安置主和弦的三音或五音，形成圆满结束的完全终止。将三音或五音置于上声部虽无错误，但有时容易造成调式的矛盾（尤其是五声音阶的旋律、五度音在高声部时）。如下例，上声部仿佛是G徵调式，而下声部却是C宫调式：



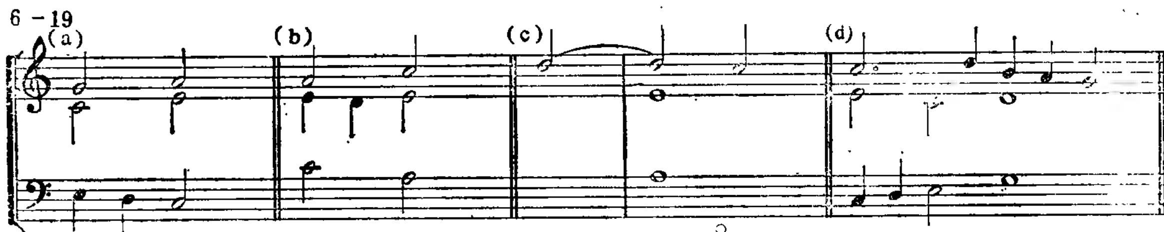
结束时三个声部统统进入主音，效果也颇良好。

写三声部时，只要注意低音部不与上两声部构成四度，就不会出现$^6_4$和弦的问题。

§7 和弦外音

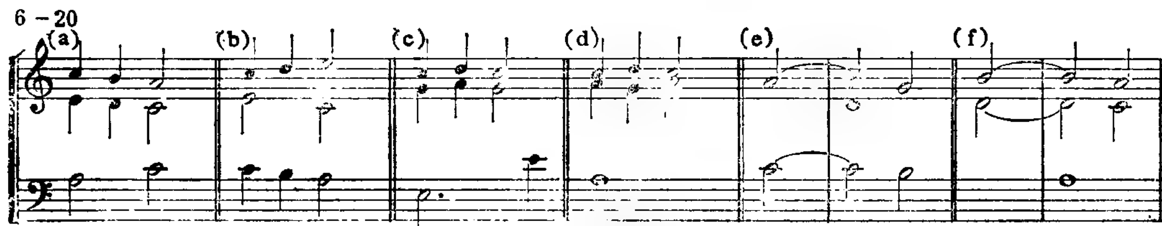
基本技术锻炼时，同二声部一样限用经过音、辅助音（均包括五声音阶的）以及留音和跳进的辅助音（注意，跳进的辅助音最好时值比前面的和弦音短些）。

三声部中可能有一声部是和弦外音，另两声部是和弦音：
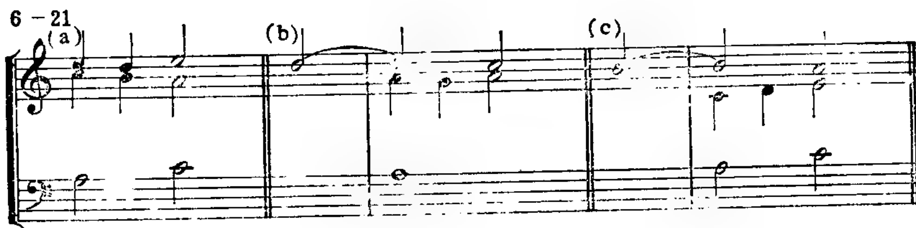


我们称和弦音的这两声部为自由声部，它们可以自由进行而不需要解决。

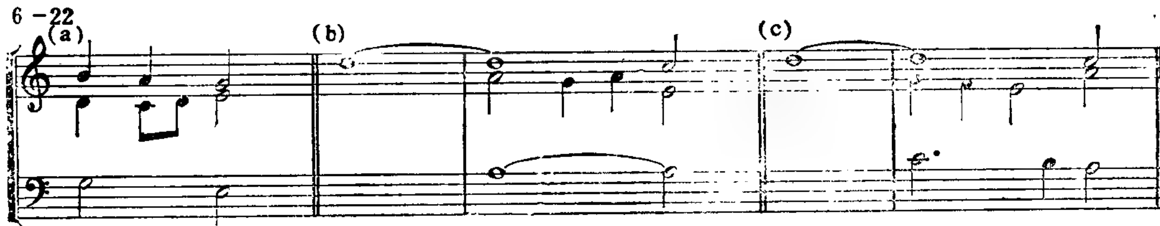
也可能两声部用和弦外音，只有一个自由声部，如二重经过音、二重辅助音和二重留音等：



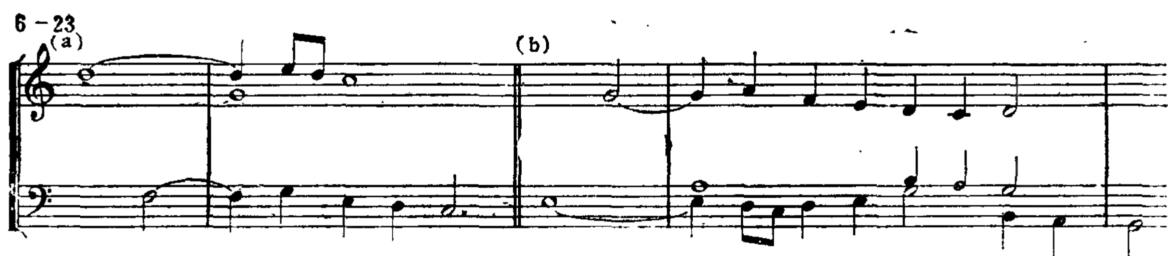
还可能两种不同的和弦外音结合在一起：



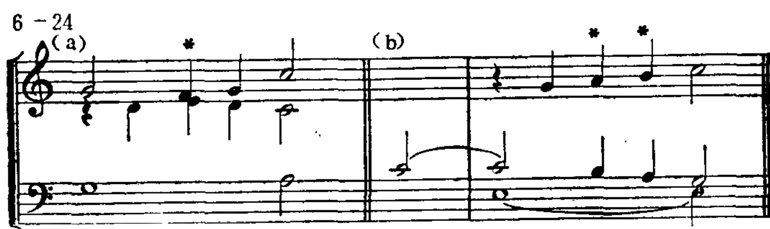
这些和弦外音可以不同时地先后解决：
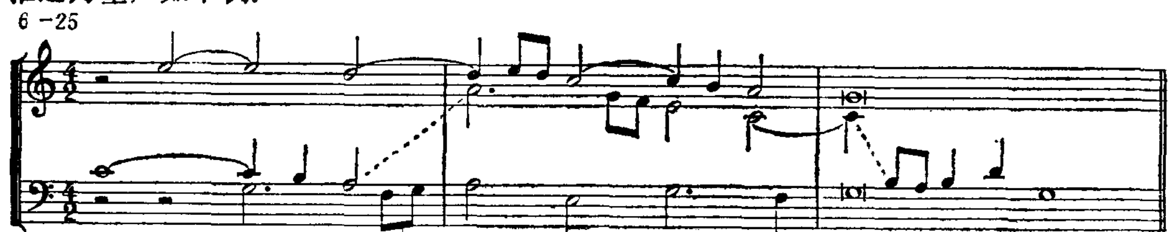


还可以在解决中同时各加以装饰：
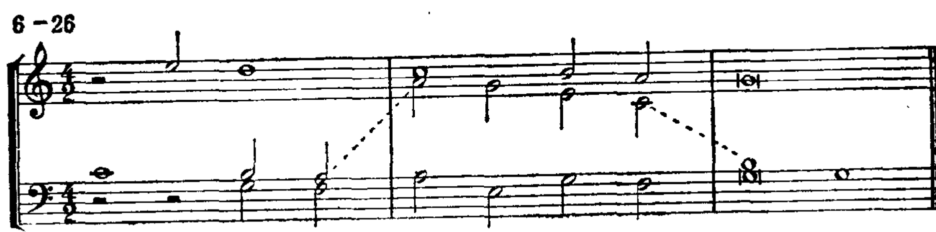


但需注意，出现和弦外音的两个声部在流动过程中，最好彼此总能维持协和的关系。象下例这样碰撞出来的不协和音程，效果粗糙，宜避免：



有时产生以下的情况，即这一声部的和弦外音刚刚得到解决，另一个声部又出现了新的和弦外音，形成一连串不协和音响的连续进行。但是由于每一个和弦外音都依各自的需要而得到合理的解决，所有不协和的音响都得到交待，而且还更加强了和声功能的推进力量，如下例：



此例的和声基础如下，试作比较，即可发现和弦外音的运用能够达到什么样的效果：
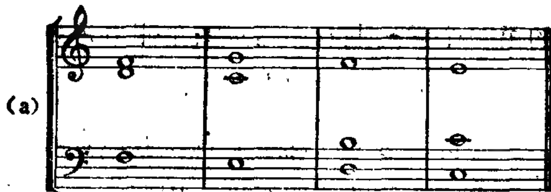


善于使用和弦外音，不仅可以丰富和声音响，增强功能序进的推动力，更重要的是各声部旋律进行的可能性得到扩展，使旋律的写作更为灵活主动。而且，我们还可能作到使旋律具有鲜明的民族风格。
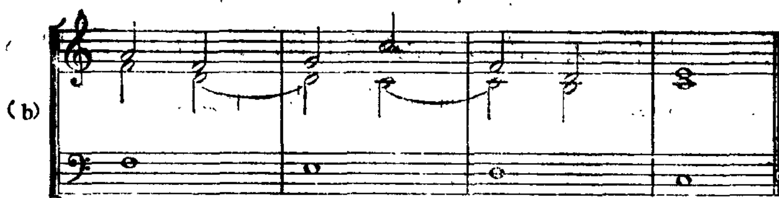
所谓“和弦外音”从纵的和声结构来看，是指在某和弦延续时值内出现的非和弦音，这是第一层意义，也可说是这个术语的字面意义。但是和弦外音在实际运用时又必然牵涉到具体音阶的结构、组织，也就是还要从横的旋律进行方面看，这是它的第二层意

义。在下面的一组例子中，根据同一个固定调按照分类对位的顺序（参看第三篇、第三章），我们用不同音阶调式旋律的三声部处理来进一步说明这个问题。
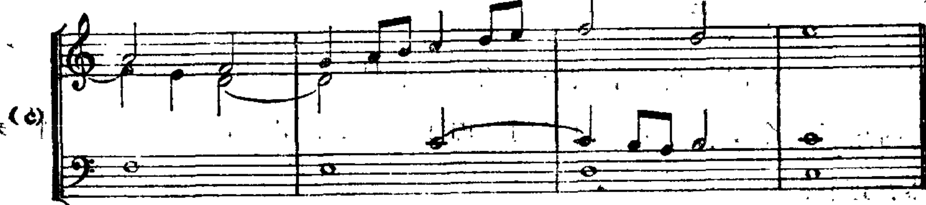
例 6—27(a)是第一类的写法，全音符对全音符，下声部是固定调，各声部都是典型的七声音阶的旋律片段，三个声部实际上只是简单地勾划出一段C大调和声进行的基础：
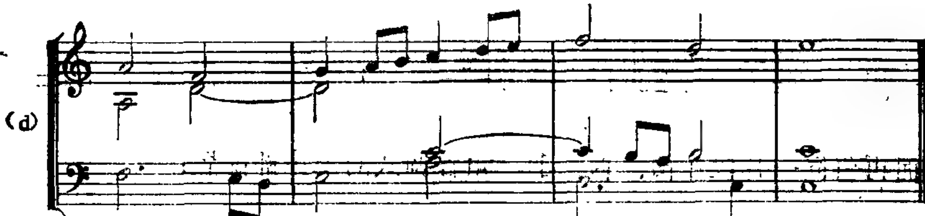


进而上声部改用二分音符，中间声部用切分音：



然后(c)，除固定调保持不变外，上两声部都改为混合节奏，使用各种和弦外音，形成抑扬顿挫的旋律：



接下去(d)低音部也改用混合节奏，旋律流动起来，但仍保持固定调的骨架：
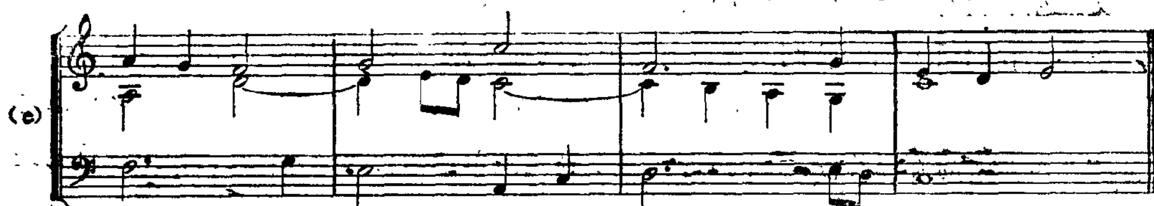


注意以上各例中各声部旋律均始终保持大调七声音阶的典型进行。

下面再根据同一片段，保持同样的和声基础，改写成以五声为骨干的几种不同调式旋律的配置。
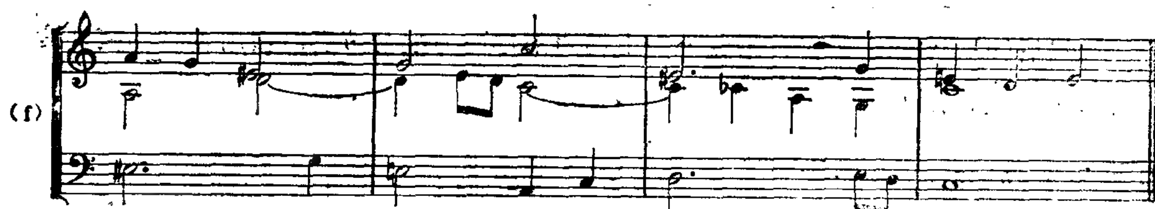
(e)的旋律具有某种程度的五声音阶宫调式的意味，这主要是由于其中非五声音阶音的处理，与大调七声音阶的典型进行不尽相同（甚至恰好相反）：

6-27
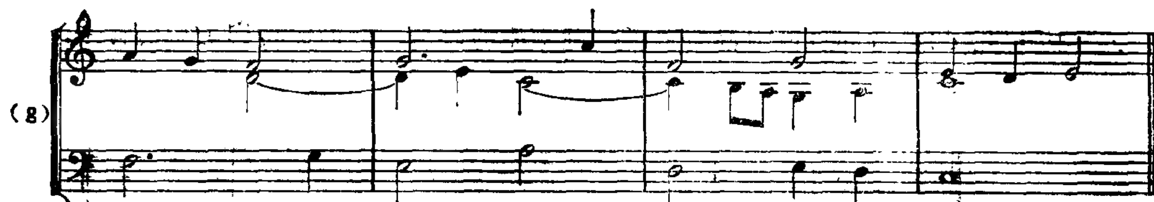


如果从和弦外音的第一个意义上看，这里两个非五声音阶音（F和B）都并非和弦外音（就七声音阶三度叠置为原则的和声而言，因为我们的学习是以此为基础的）。但如从音阶结构上进一步分析，这里应该将F视为五声音阶宫调式的变化音清角（升高了的角音），而不看作大调七声音阶的第四级音。因此在旋律中它应该向上进行到G音，而不宜下行半音解决或随意进行。同理，B音是五声音阶宫调式的变化音变宫（降低了的宫音）而非大调七声音阶的导音，因此在旋律进行中它应该向下进行到A，而不宜上行半音解决。这样，从和弦外音的第二个意义上看，我们就很容易理解，这种进行实际上是七声音阶变化音和弦外音运用原则的扩展。也许下面这样记谱更易说明旋律进行的五声音阶性质：

6-27
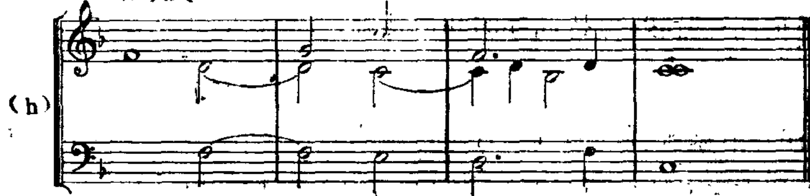


象下面(g)这样配置，更能表现音阶的五声特性。注意内声部第三小节的旋律进行，这里下行时用了一个变宫，上行时立刻又用了一个五声音阶的经过音A，恢复了五声音阶的自然音进行：

6-27



下面再将同一片段作徵、商、羽、角各调式的三声部配置：

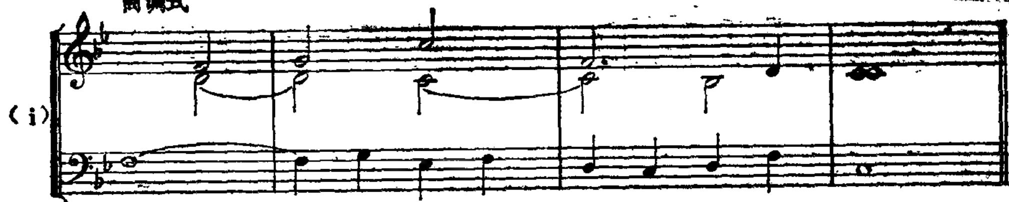
6-27



6－26

商调式

(i)



6－27

羽调式

(j)



6－27

角调式

(k)
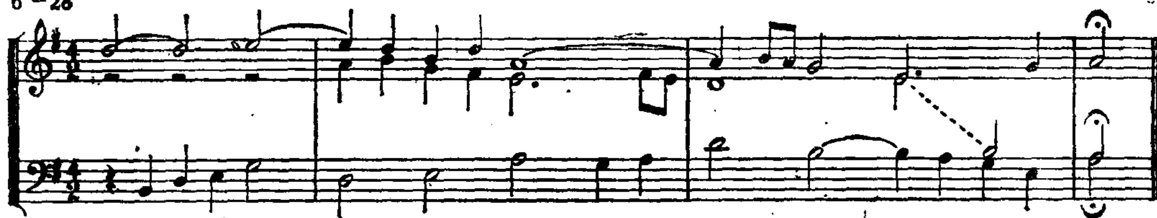


民族风格是一个牵涉面极广的问题，这里只不过是在这一阶段课题范围之内提出一种作法，以引起学生在写作旋律时对民族风格的重视。并希望能举一返三，由更多的方面来分析、考虑，写作更富民族风格的复调结合。
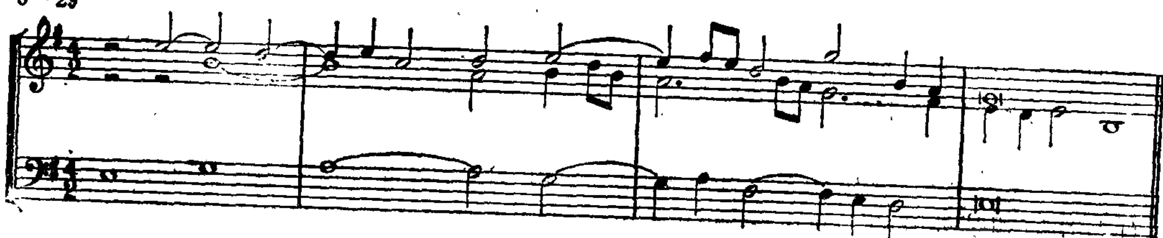
§8

下面先举一些基本技术锻炼的谱例，并对作题时应注意的事项作些说明。
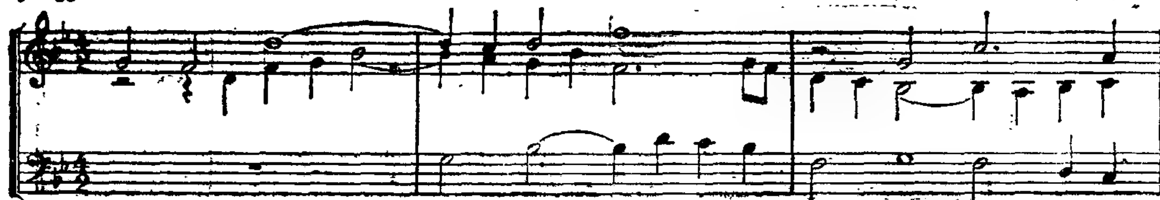
6－28

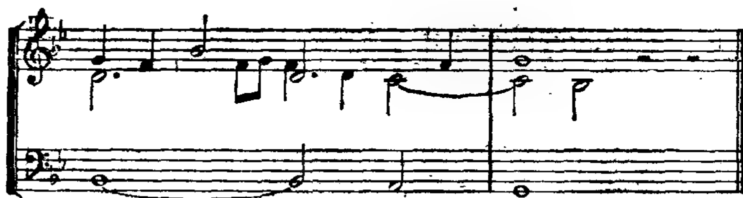


6－29
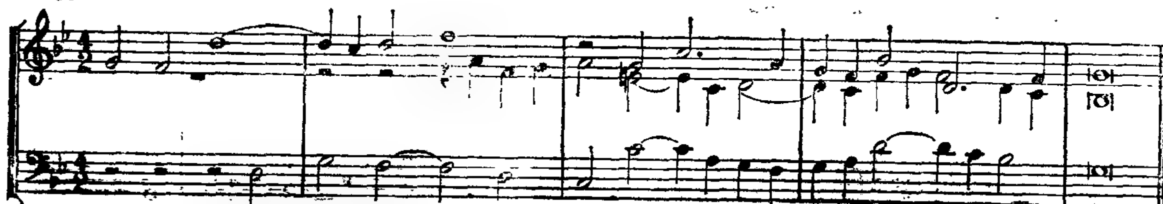


6－30
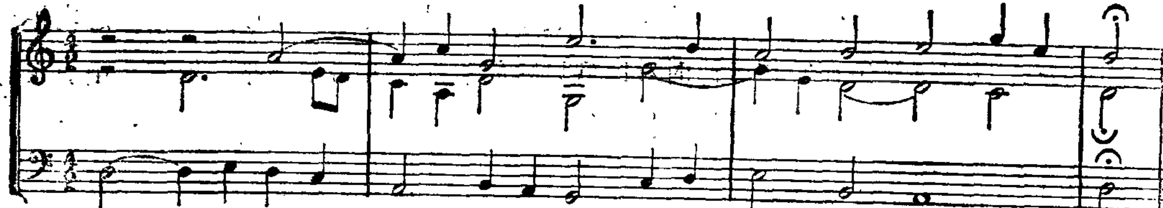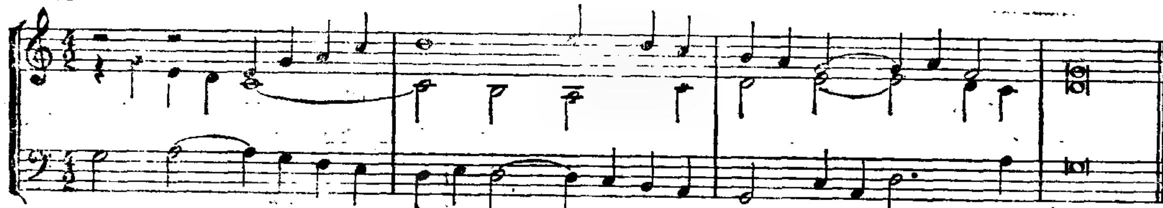




6－31



6－32



6－33
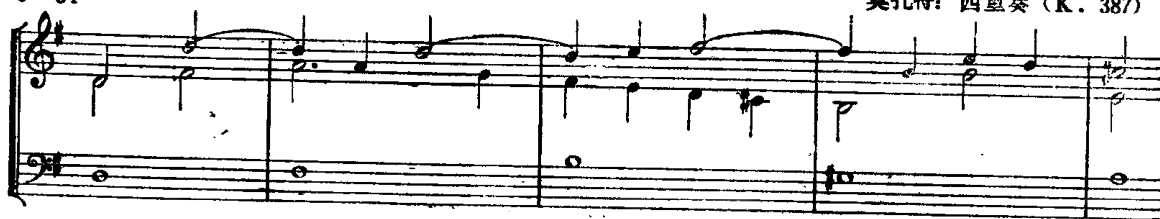


写作时最好采用三个邻近的声部，如女高音、女低音和男高音，或女低音、男高音和男低音；至少上两声部应是邻近声部，如女高音女低音和男低音，暂不采用女高音、男高音和男低音这样的组合。
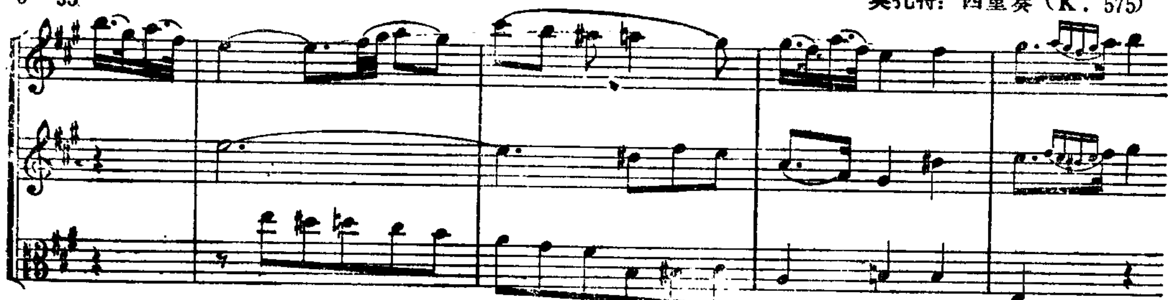
可以根据一个已知旋律配写另外两个声部，如例6—28、30、31就是选用以前举例过的旋律。也可同时写作三个声部，如例6—29，这样就可以更不受限制地充分利用三声部写作时和弦外音的一切可能性。

下面再举些创作中的谱例：
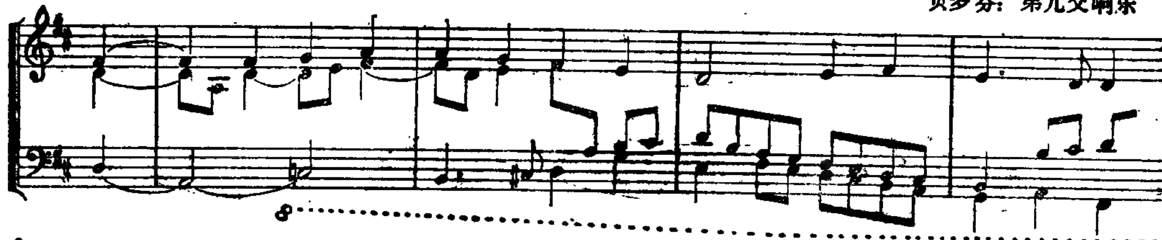
6－34　　莫扎特：四重奏（K．387）
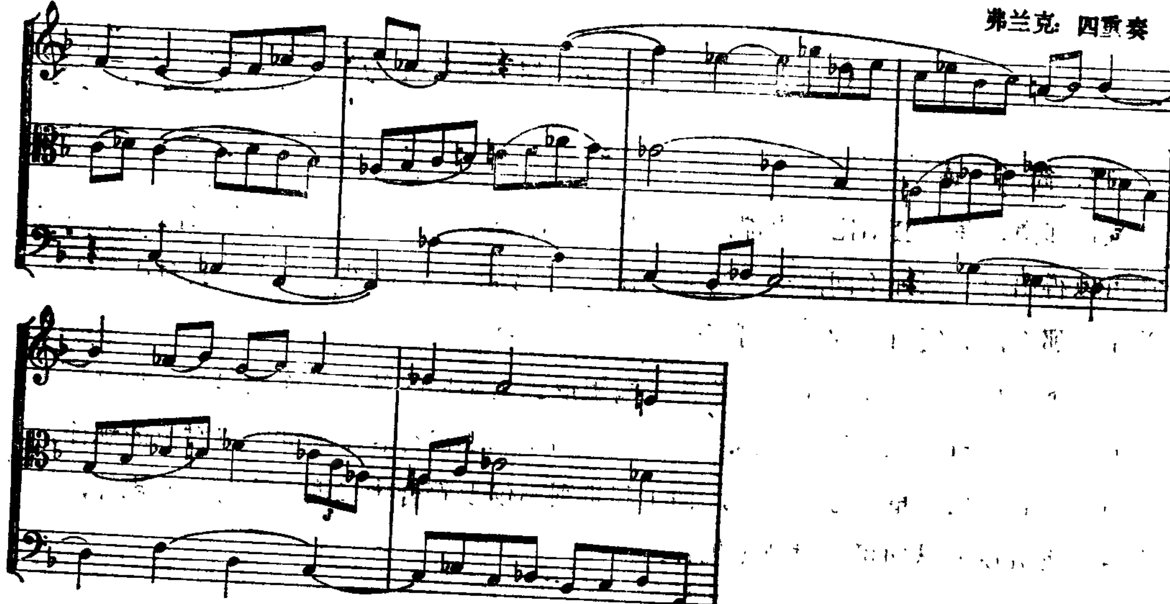


6－35　　莫扎特：四重奏（K．575）
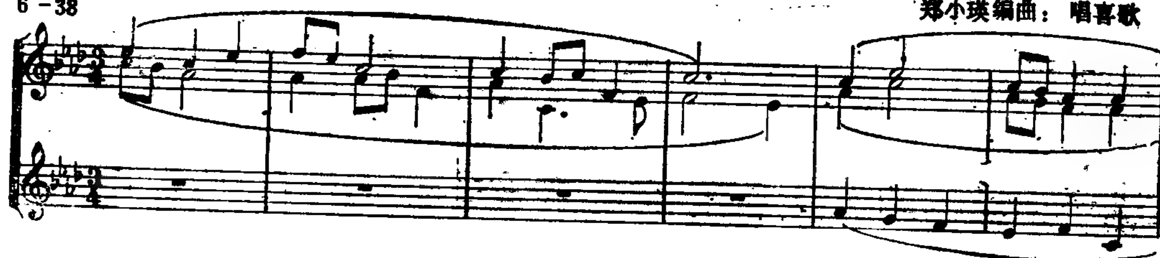


6－36　　贝多芬：第九交响乐
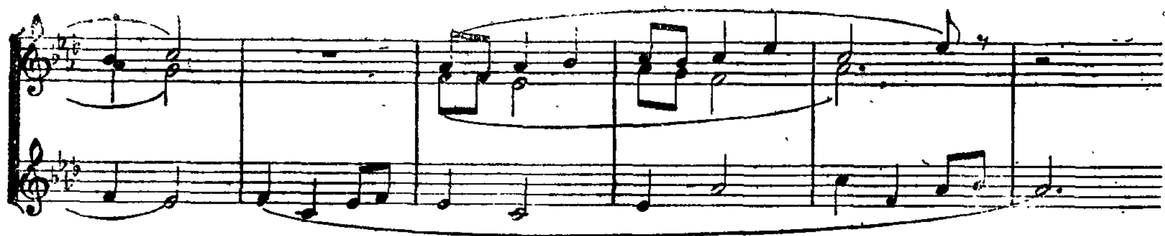


6－37　　弗兰克：四重奏
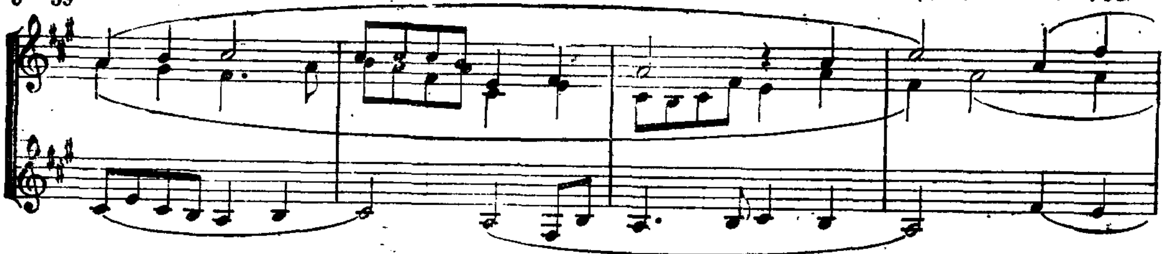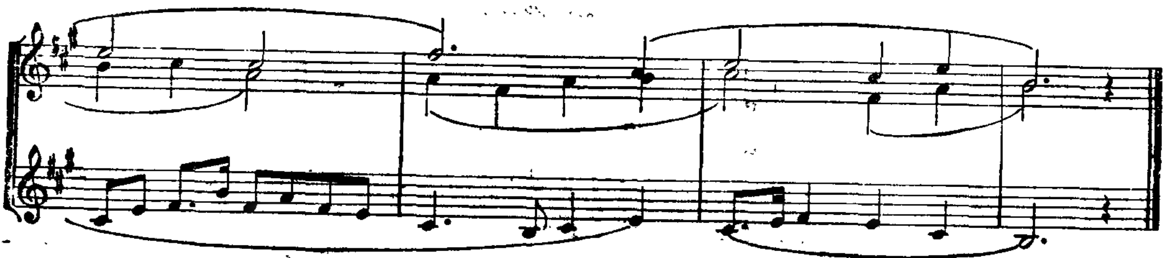


6－38　　郑小瑛编曲：唱喜歌





6－39　　杨嘉仁：昆曲《琴挑》
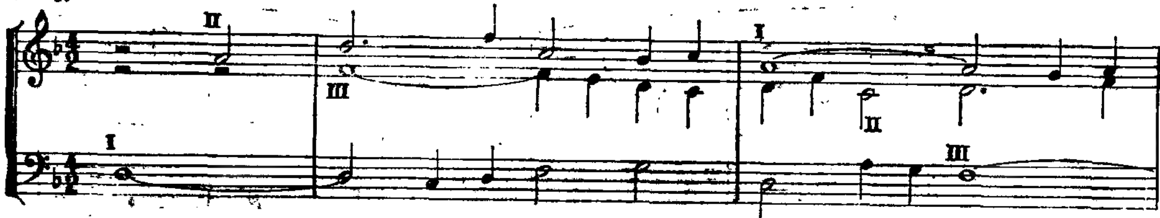




（三）对比三声部的繁复对位
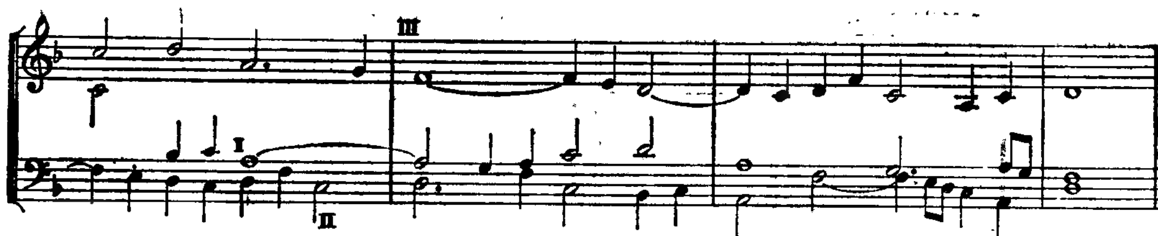
§9　简　述

我们知道，每一套对比二声部，都可能有各种繁复对位变形结合，甚至同一原形结合还可以得出两、三种不同的变形结合。在三声部结构中，既然包含了三套对比二声部的关系，那么，繁复对位的变化可能性也就更加丰富了。

如在下例中，Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ三个旋律片断组成三组不同的结合，连接起来，形成一个完整的句子。分析这三段不同的结合，可以看出Ⅰ和Ⅱ需符合十二度二重对位的规律，Ⅱ和Ⅲ须符合八度二重对位的规律，而Ⅰ和Ⅲ则不仅要符合十二度二重对位的规律，还须符合移近五度的纵向可动对位的规律：

6－40



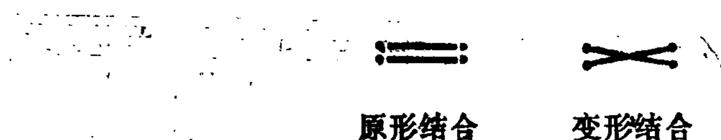


这就出现了颇为棘手的局面——写原形结合时，不仅要写好对比三声部，而且每两个声部之间的关系，还必须各自遵守不同的繁复对位的规则。

不过类，似这样的过于苛刻的写作条件限制了旋律的进行，妨碍了音乐的表现，所以许多复杂的繁复对位手法实际上并没有得到广泛的运用，可以说很少实用价值。因此我们在教学中只研究实际创作中较多见的八度三重对位，另外再附带讲一讲有时可能遇到的几种其它类型的繁复对位。

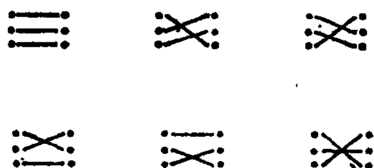
§10 八度三重对位

二重对位只有原形和变形的两种结合，可以图示如下：



原形结合　　变形结合

而三重对位却有原形结合和五种变形结合。共为六种结合，每一个旋律都可以轮流地作为上面、中间或下面的声部，现将三个旋律上下位置变动的情况示意如下：
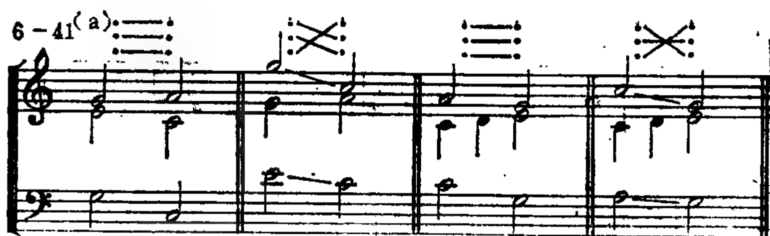


八度三重对位是指这些声部彼此移位的关系都是八度音程。总的说，三套对比二声部每一对旋律之间的关系，都要服从八度二重对位的规律。

要作到这一点，写作对比三声部的原形结合时，须遵守以下规则：

（1） 任何两个声部之间的四、五度音程均不能作为和弦音应用，否则在某个变形结合中，必然会出现$^6_4$和弦，也就是说完整的三和弦不宜应用，必须省略五度音。

（2）同向五、八度一概禁用。由于（1），同向五度已不可能产生。同向八度，即使不由两个外声部形成，或者上声部级进，也不能用，因为，在某个变形结合中，它们将落到不合适的声部位置：
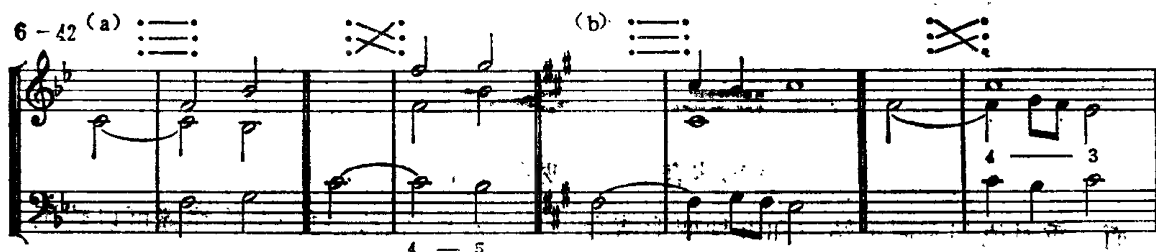


（3）任何两声部之间9—8的留音均不能应用，因为在某个变形结合中当这两声部上下交换位置时，要变成7—8的留音。
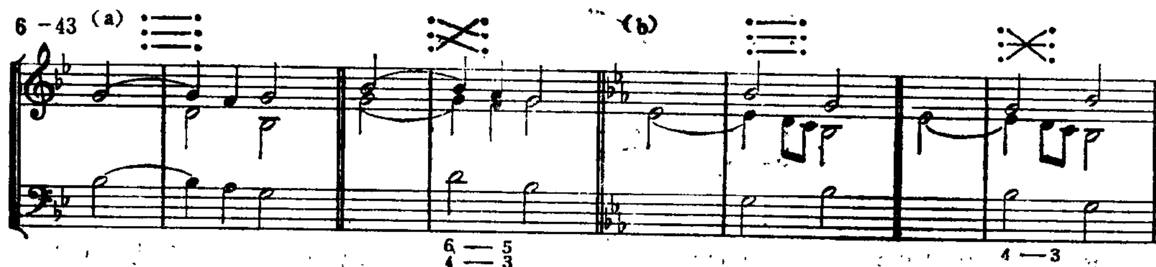
看起来，八度三重对位比二重对位的写作条件苛刻得多，但实际上还有较宽的活动余地的。

首先，和弦外音的作用，在这里极为重要。它不但能增强旋律的主动性和流畅，而且可以帮助我们避开某些和声规则的限制。
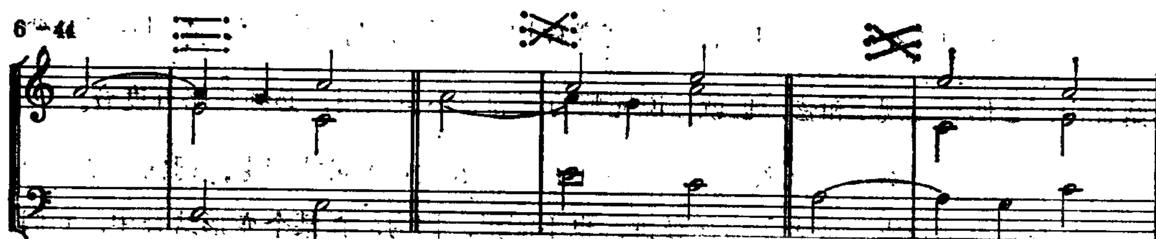
比如，原形结合中象下例这样包括四、五度程的、未省略五音的原位三和弦，在变形结合中并不构成$^{6}_{4}$和弦，而是成为合理解决的留音：



又如在原形结合中完整的三和弦以及经过音和辅助音，在变形结合中成为留音或双重留音：



也可能原形结合中完整的三和弦，在一个变形结合中成为留音，在另一个变形结合中成为跳进的辅助音：
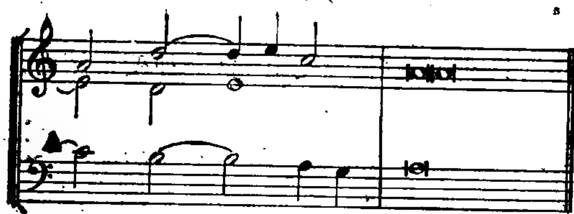


总之，我们应该充分利用和发挥和弦外音的一切可能性。
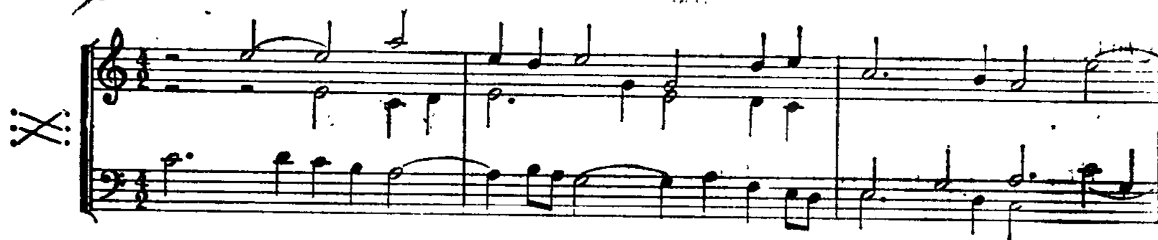
其次，在创作中并不一定六种结合都要用到。如果只应用其中某几种结合，就可以相应的减少某些限制。比如在写作原形结合时，只准备采用 [符号] 这一种变形结合，那么上两声部自然可以应用四度或五度音程，也可以出现同向五、八度；若只用 [符号] 这一种变形结合，则两上声部可以应用五度音程（四度不可用），也可以用同向五、八度；又如只用 [符号] 这一种变形结合时，两个下声部可以出现9—8的留音，诸如此类。
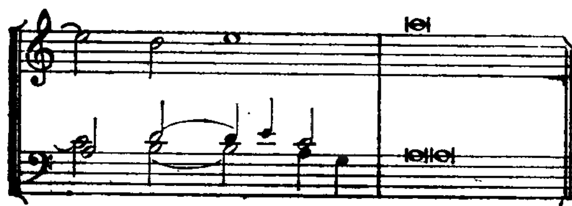
另外，在结束时也可以自由，可将某一声部或两声部的旋律都加以改变。

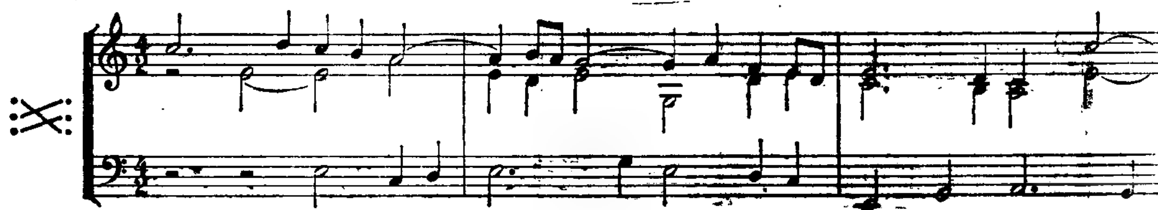
下面举一个原形结合和它的五种变形结合的谱例：
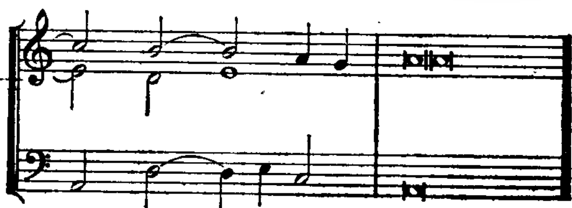
6-45
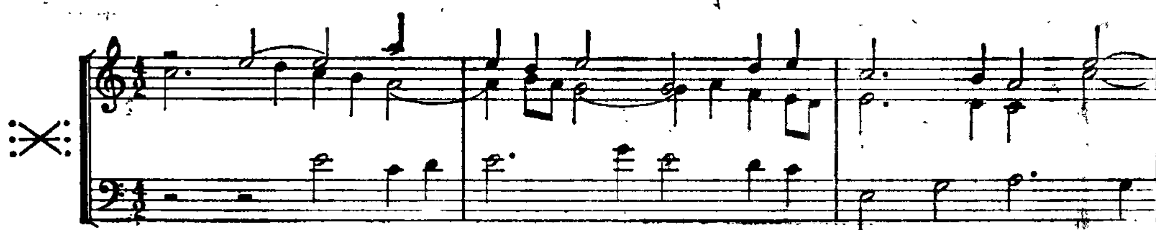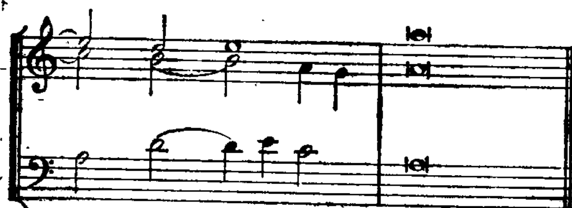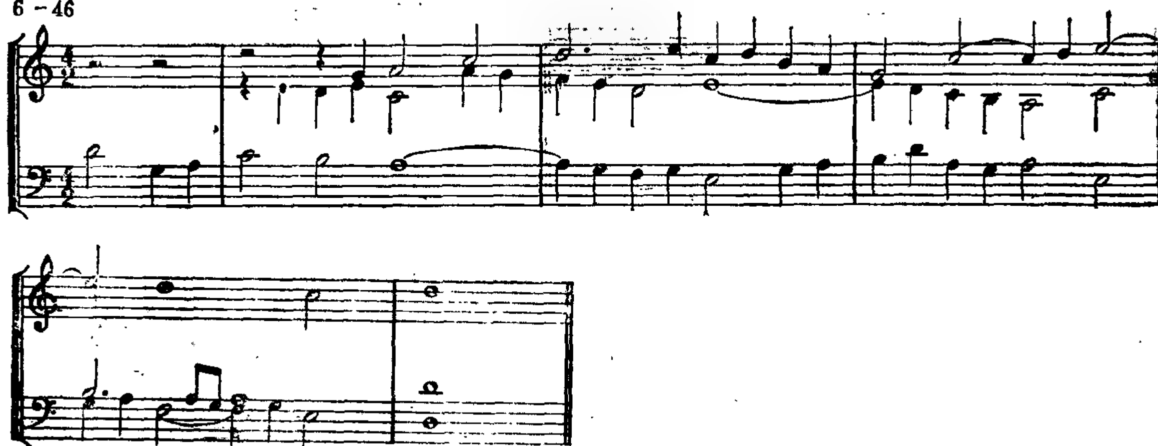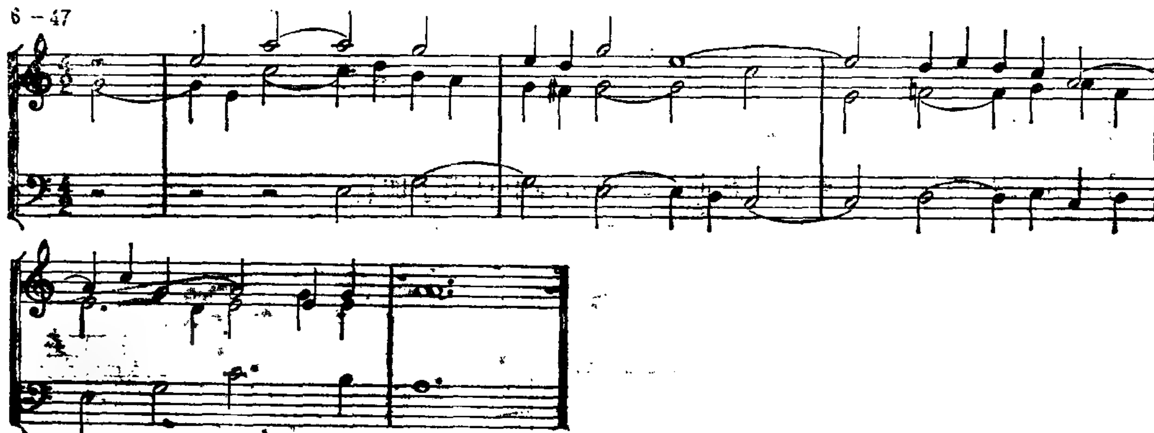














以下为了节省篇幅，只举原形结合，不把五种变形结合全部列出：

6－46
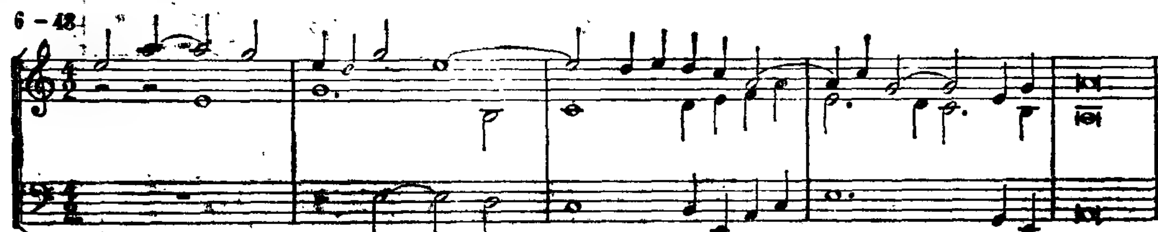


下面是根据同一旋律（取自青海花儿《大眼睛令》）所作的几种不同配置的原形结合，说明即使是限制较严格的八度三重对位，也有可能作出多样的方案，使配置的声部每次都不相同。注意其中最后一例配入了《满江红》的音调：
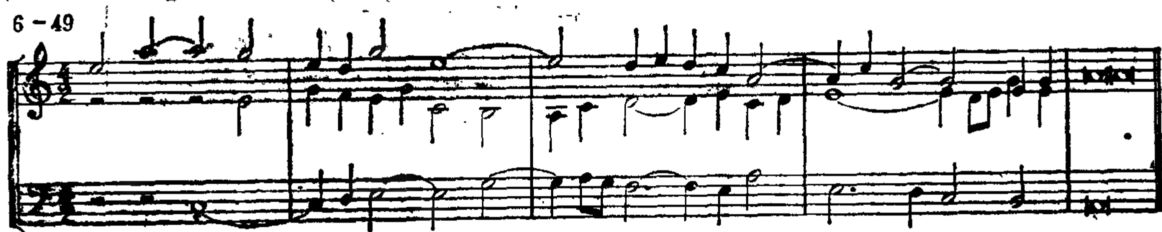
6－47
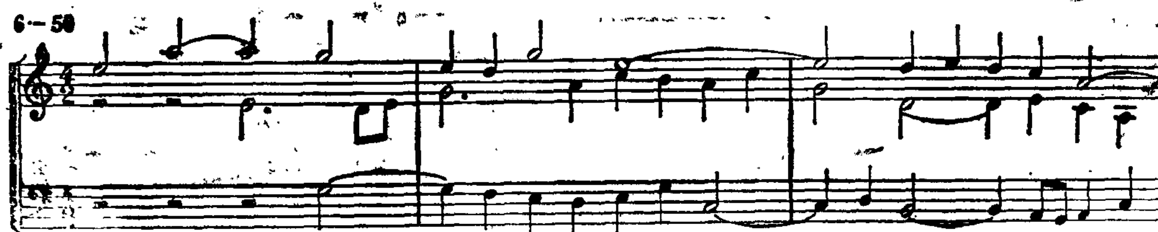


6－48
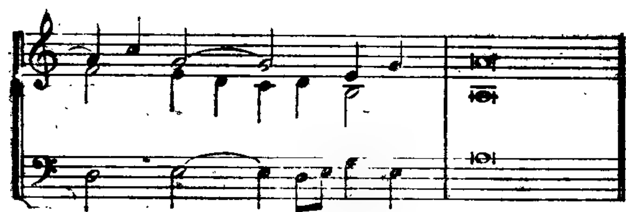


6－49
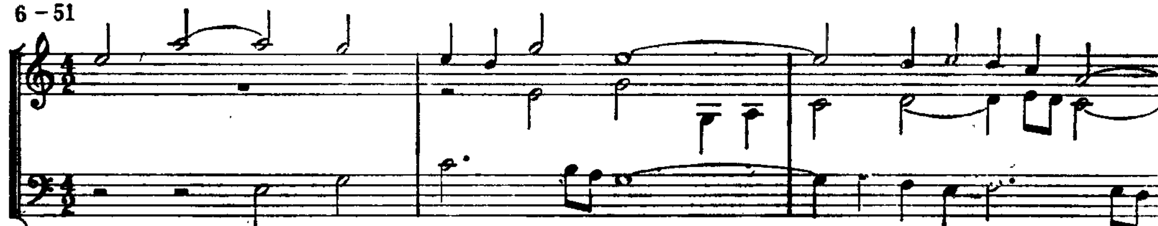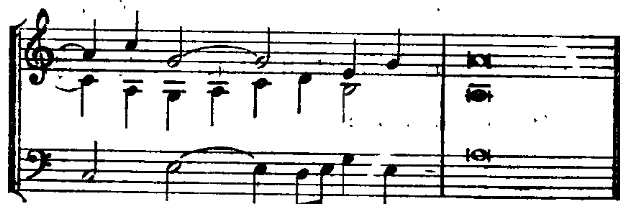


6－50





6－51
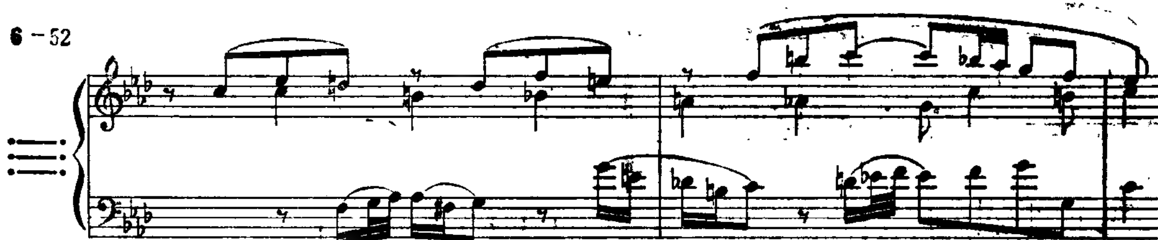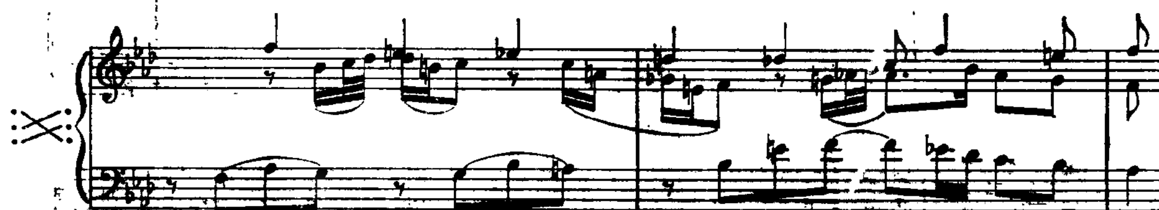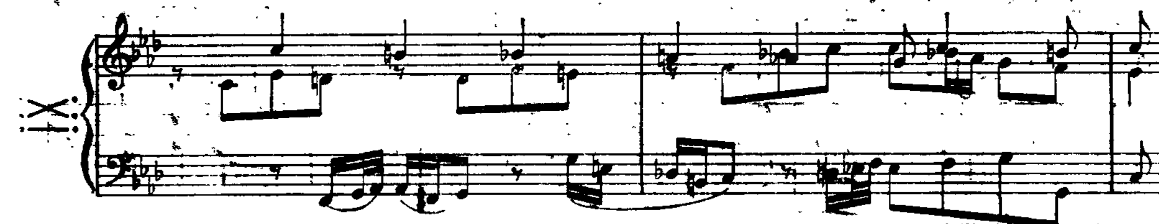




下面再看一些创作中的实例。

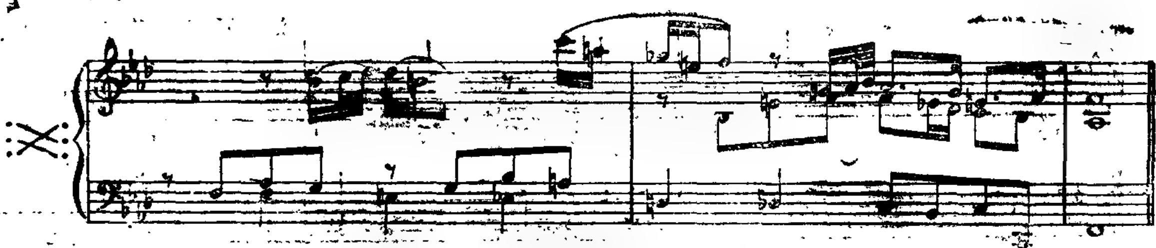
下例是巴赫的f小调三声部创意曲，六种结合中只用了四种：

6－52
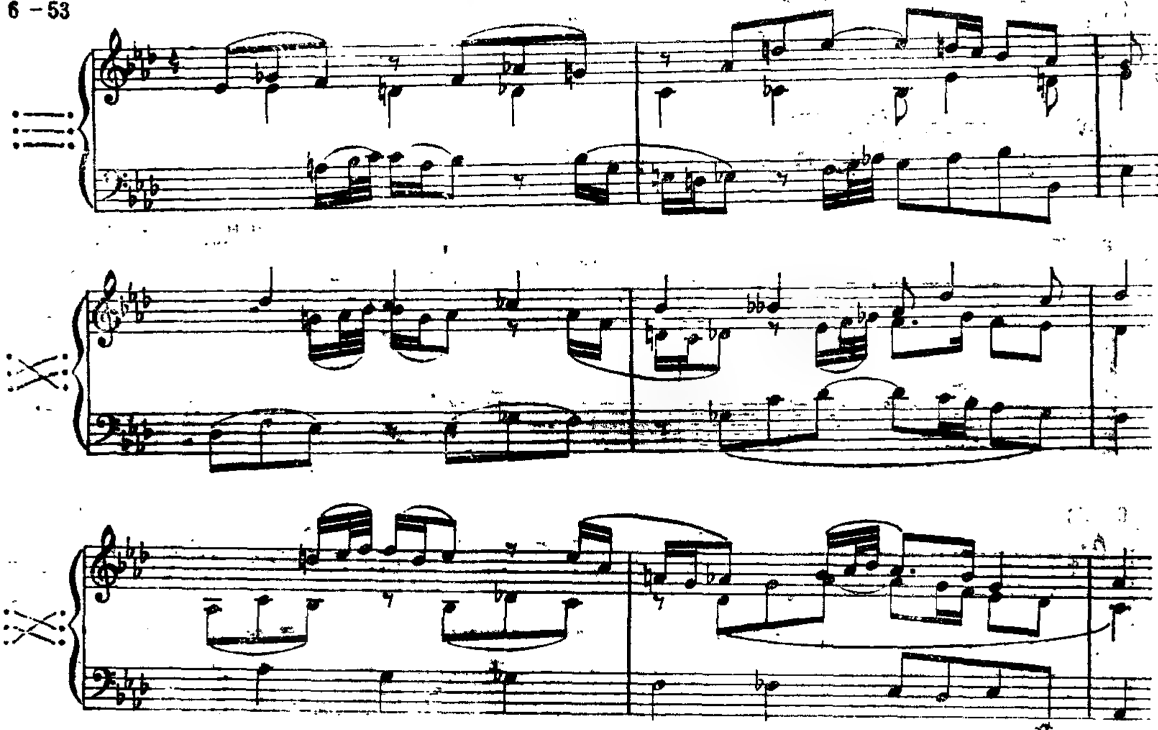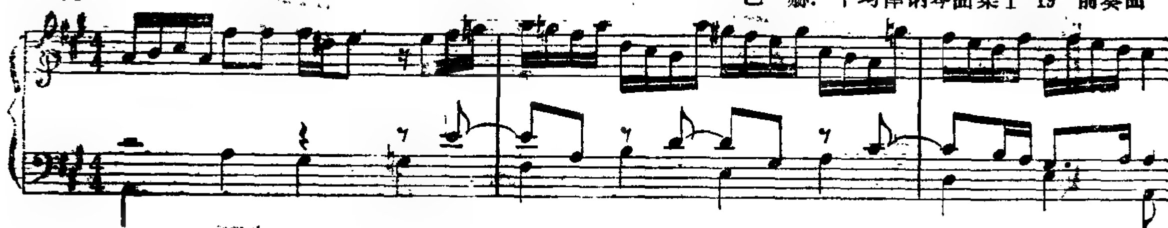








其中有三种结合不仅出现在小调上，而且也安置在大调上，用调式的对照增加变化：

6－53
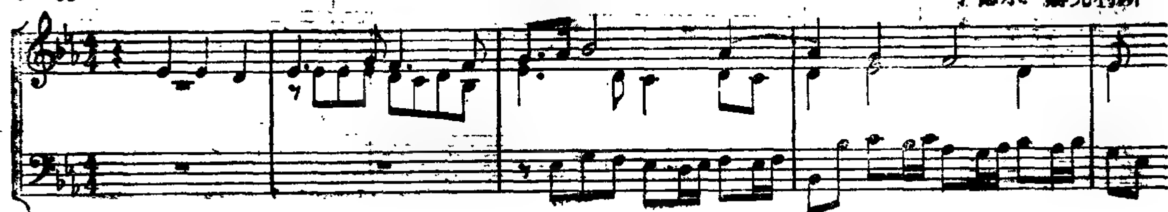


以下几个例子只举一个原形结合，变形结合就不再一一抄写下来，学者可参阅原谱：
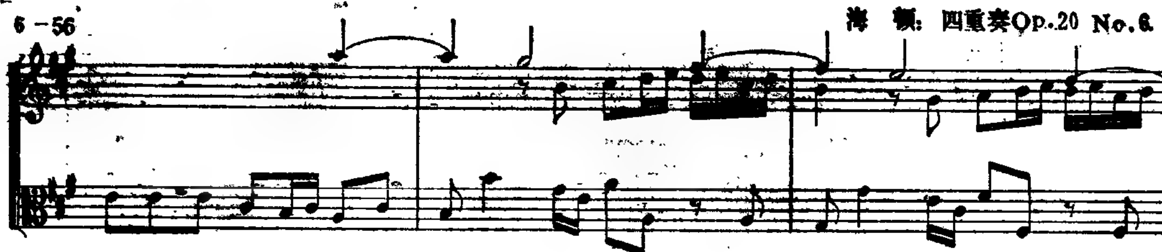
6－54　　巴　赫：平均律钢琴曲集Ⅰ 19 前奏曲
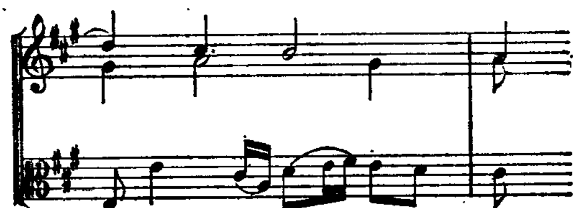


6－55　　亨德尔：赫克利斯

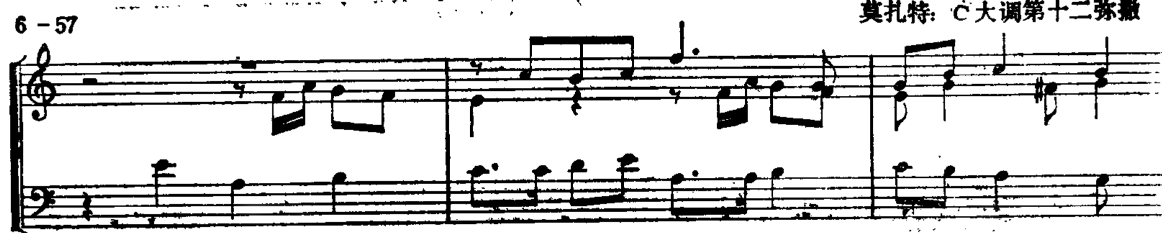


6-56　　海顿：四重奏Op.20 No.6
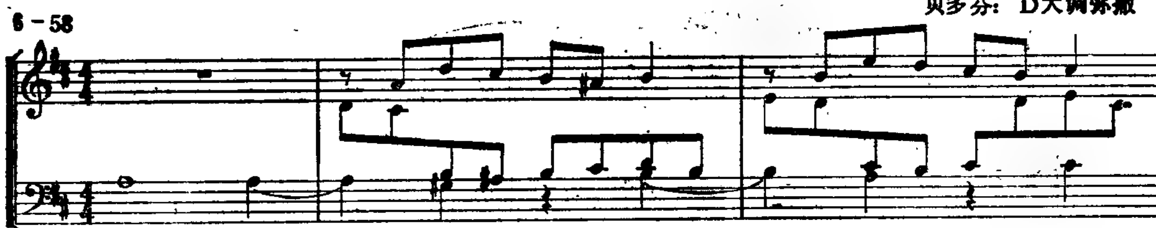




6-57　　莫扎特：C大调第十二弥撒

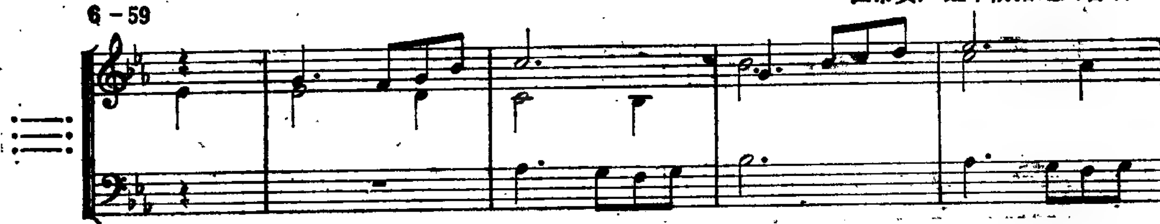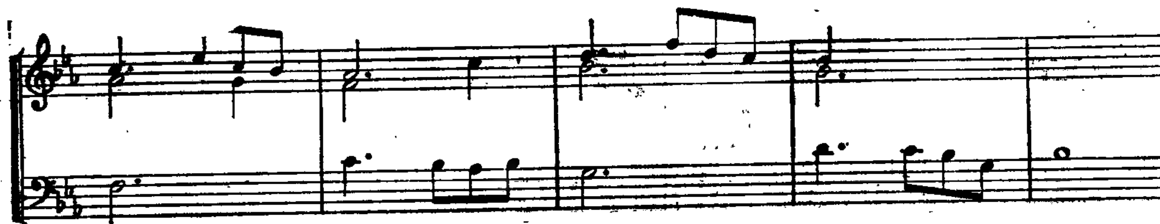


6-58　　贝多芬：D大调弥撒
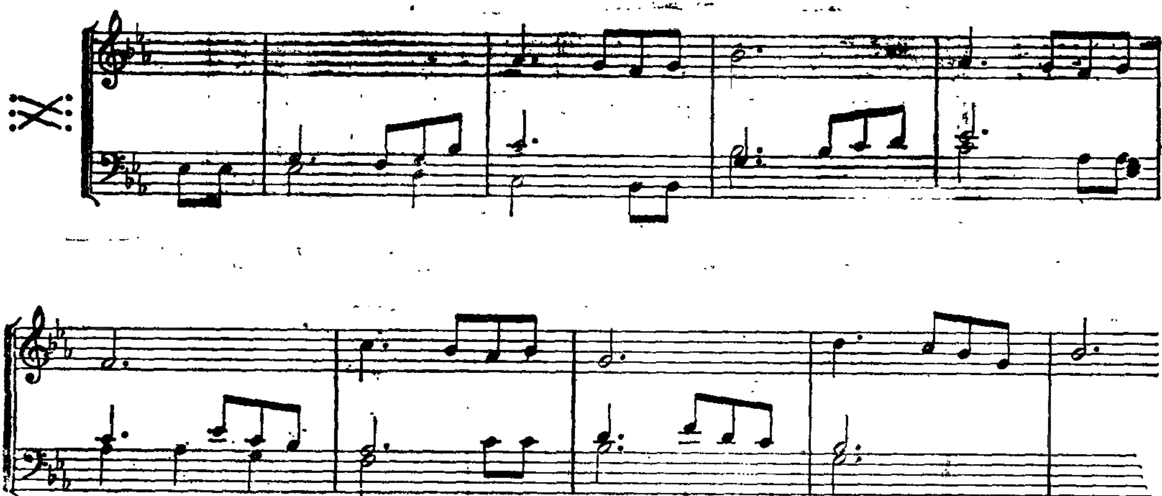


下例选自中国作品，变形结合也一并列出：

6-59　　瞿希贤：红军根据地大合唱





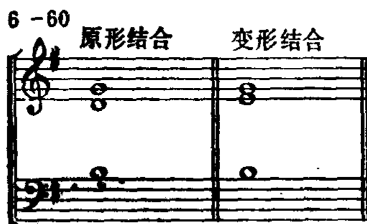


§11 **倒影对位**

三声部倒影对位的性质和二声部倒影对位一样，以某一个音（我们只采用商音）为轴，把几个声部都作旋律音程的转位。写作方法也基本一样，——即留音的解决须加以上二度音程的装饰，以便在变形结合中成为下行级进合理解决的留音。
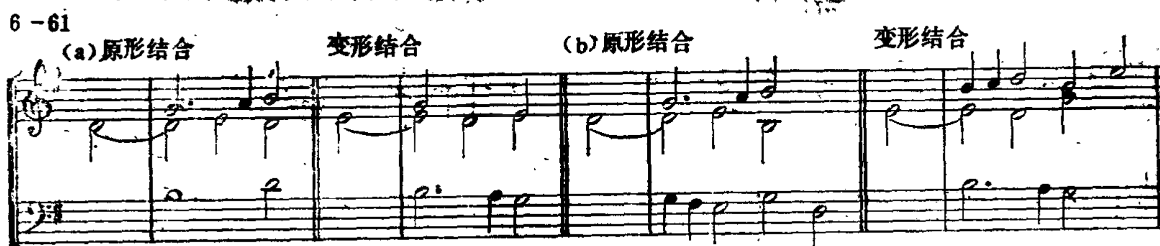
但须注意，两个上声部之间的四度音程，即使是合理的和弦音，也不宜使用（这在三声部的简单对位中是完全可以的），因为在变形结合中会成为$\frac{6}{4}$和弦：

6-60



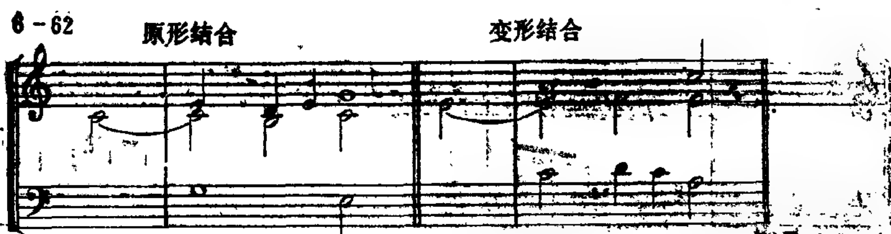
但如果将中间声部上行级进到另一个音上去，这就可以了，因为在变形结合中，四度就成为合理解决的（4—3）留音，这时并不须加以装饰：

6-61
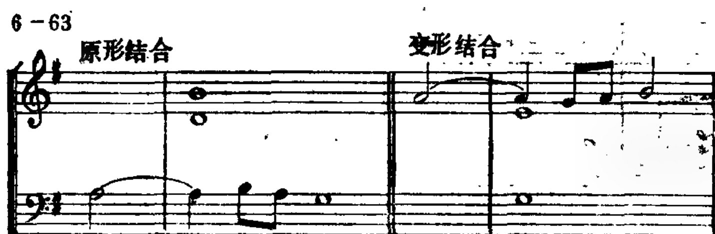


两个下声部之间的四度留音，如果解决到三度上去，也可以不加装饰，在变形结合中形成合理的和弦：

6-62



但是，如果两个下声部之间的四度留音解决到五度上去，就仍须加以装饰：

6-63
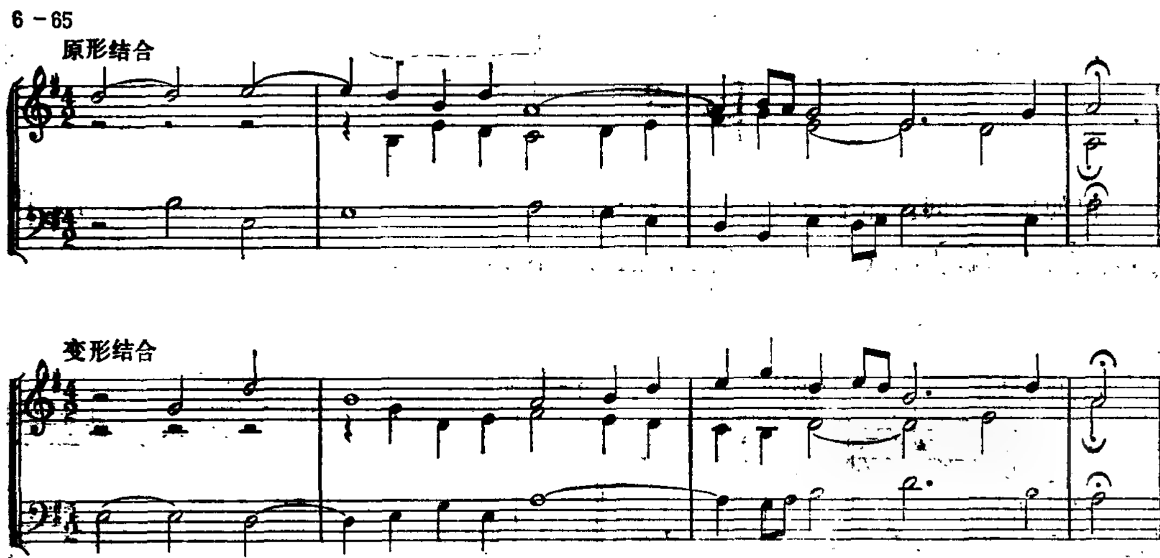


否则变形结合中就会出现不恰当的上行解决的留音：

6-64
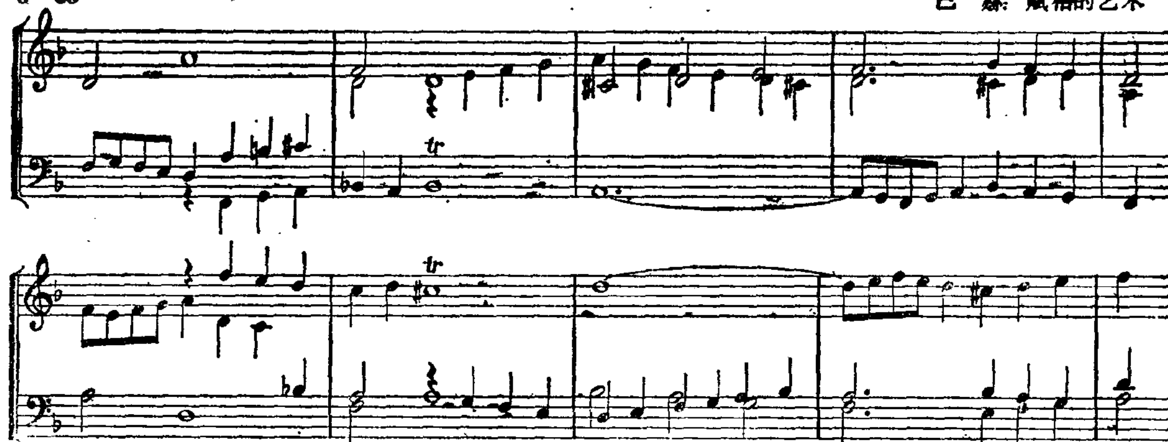


下面举一个完整的谱例：

6-65



下例摘自巴赫的作品。这是一首四声部赋格曲，可以从头到尾，整个倒影过来演奏。原形结合和变形结合成了两首不同的完整而对称的乐曲。他采用了主音对属音（即小调第三级音为轴）的方式，我们在两曲中只各摘引一个互相反映的三声部片段：
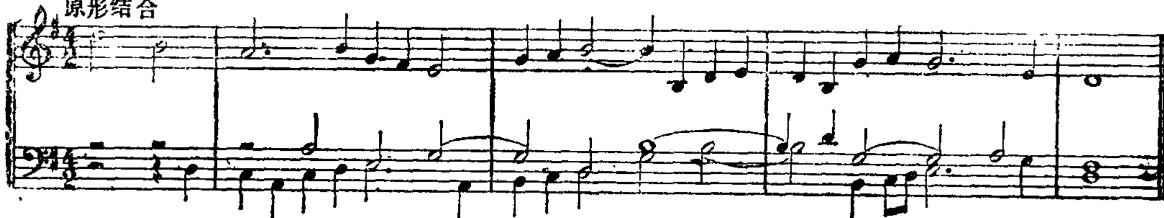
6－66　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　巴　赫：赋格的艺术
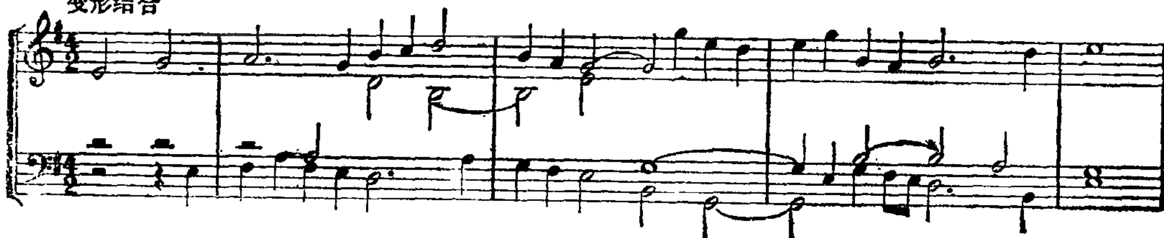


和二声部时一样，倒影对位也可以和八度三重对位结合使用，只不过要同时受到两种繁复对位的不同规则的限制；如果作到二者兼顾，则八度三重对位的六种结合，每种都可以各有一个倒影对位的变形结合，共有十二种结合，下例只举出两种结合：

6－67

原形结合



变形结合
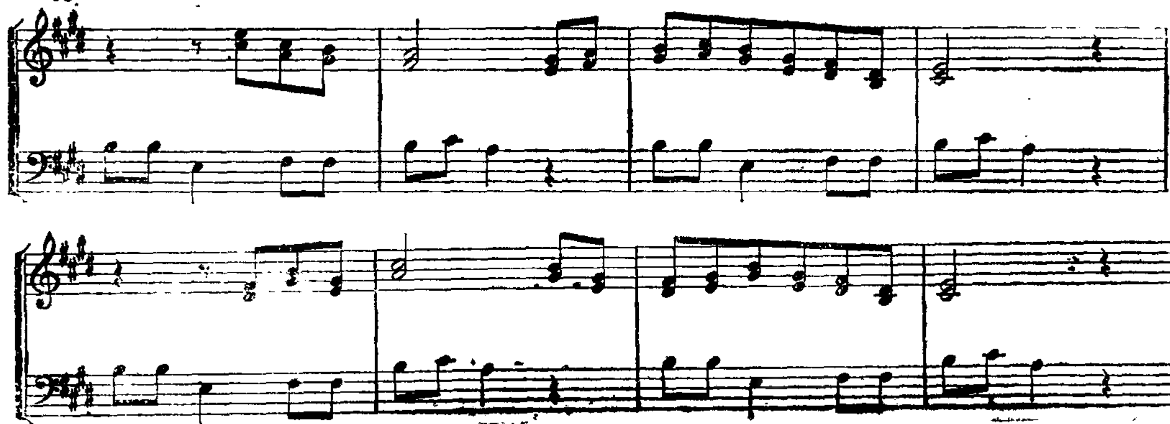


§12　三度重复音的三部对位

即两个声部作平行三度与另一声部对比，如：

马思聪：春天大合唱

6－68
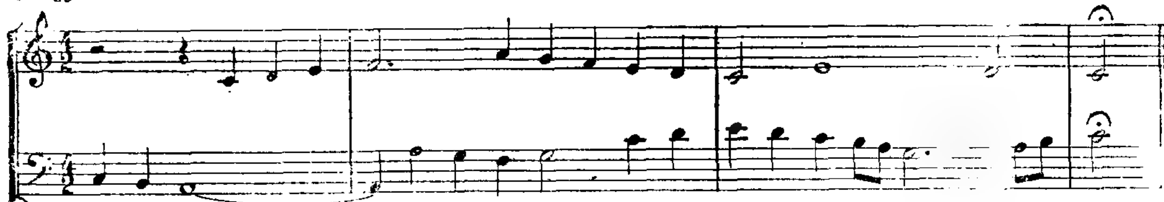


这实际上并非对比三声部，因为仅仅有两个声部对比，第三声部只不过为其中之一作和声的陪衬。也不一定用作繁复对位，不过这样的结合只要能够成立，就必然可以产生一些变形结合。

这种对位，具有对比二声部三度纵向可动对位的性质，和十度二重对位也非常相似。在上例中，好像两个下声部是原形结合，两个外声部是变形结合，只不过这两种结合同时演奏，于是就合并而成这样的三声部。
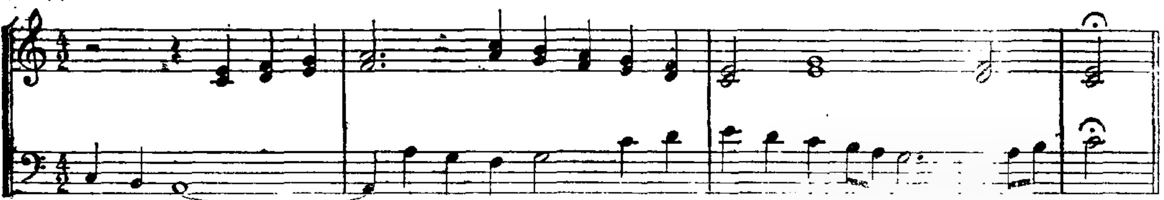
从这里我们可以寻求三度纵向可动对位的规律。如下例，先按十度二重对位的规则写出对比二声部——即只许运用反向或斜向进行。另外，遇到五度音程，要作为不协和音处理（作为七度音程看待）：

6－69
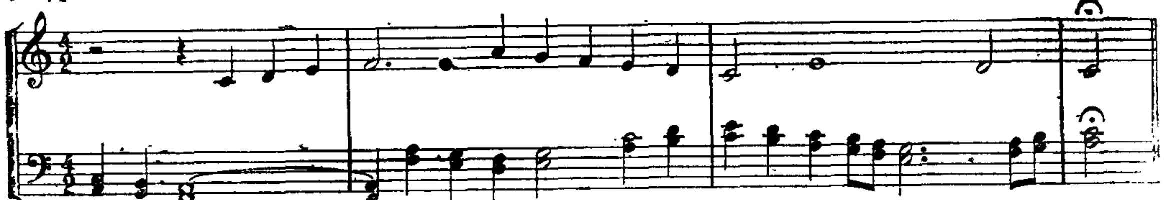


然后，在上声部的上方加一平行三度的旋律。我们把它当作原形结合：

6－70
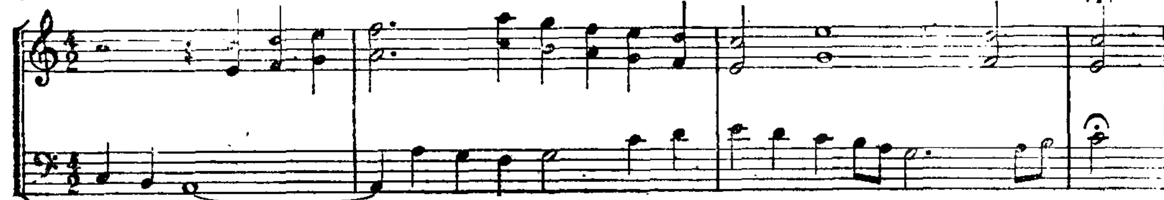


或者反之，在下声部的下方加一平行三度的旋律，这就得出另一种结合。可视为变形结合：

6－71
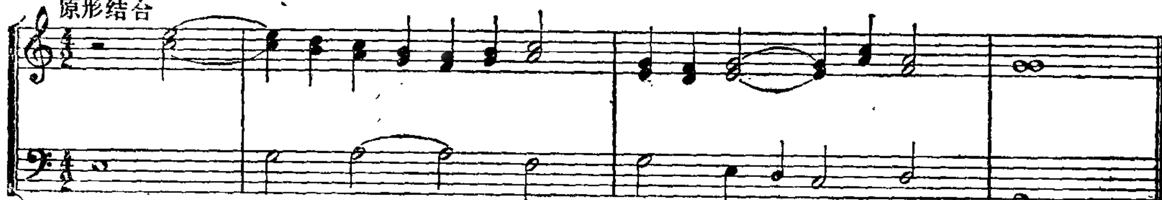


在某些情况下，如果音区允许，平行三度还可以转位成为平行六度，于是又能够得出其它一些变形结合，只举一例：
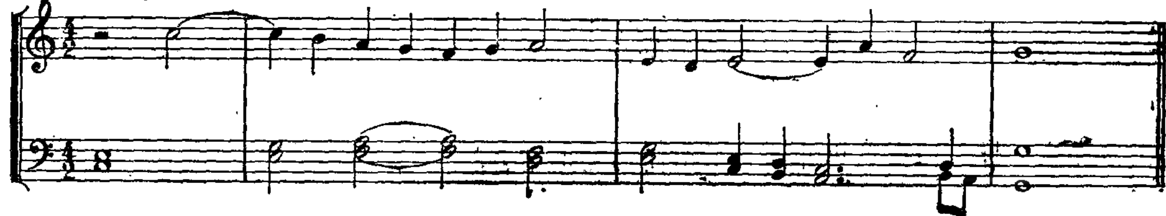
6－72
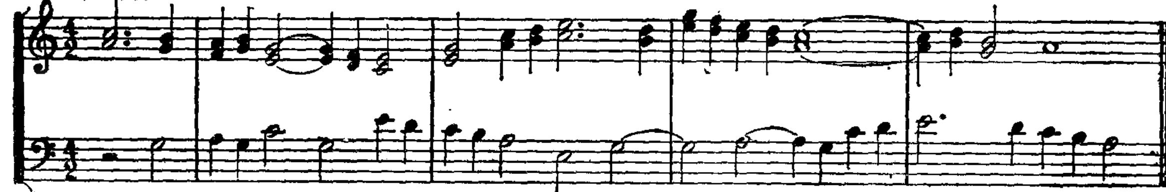


在我们民族旋律（以五声音阶为骨干的旋律）的上方任意加一平行三度的旋律，很难保证其风格良好（如加在下方，则风格虽不合适，却无大碍，因为它只不过为原旋律作和声的陪衬而已）。因此我们推荐另一种简单的作法，即先同时写作平行三度的两旋律（参考第四章§14十度二重对位中有关旋律移位的问题），再在下方配写对比的第三声部作为原形结合；然后将最高声部取消，在最低声部的下方加一平行三度的旋律，即可作为变形结合：
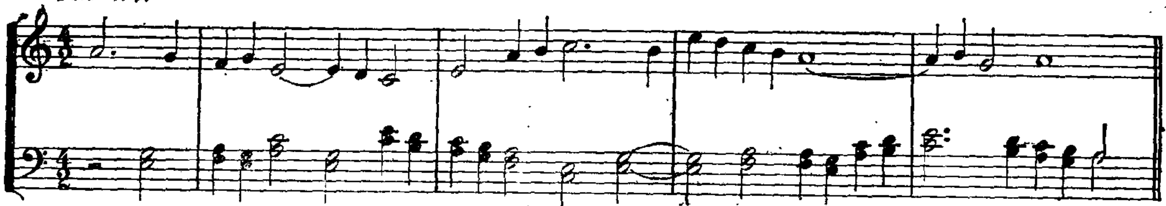
6－73
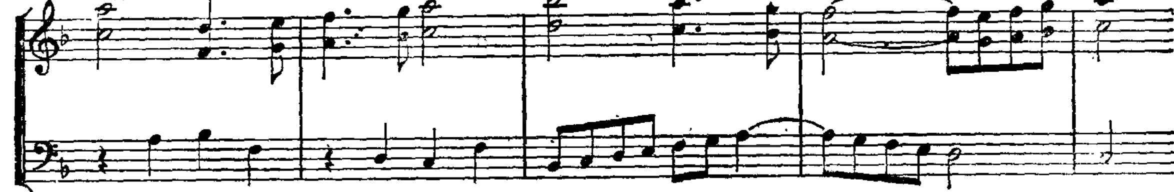




6－74
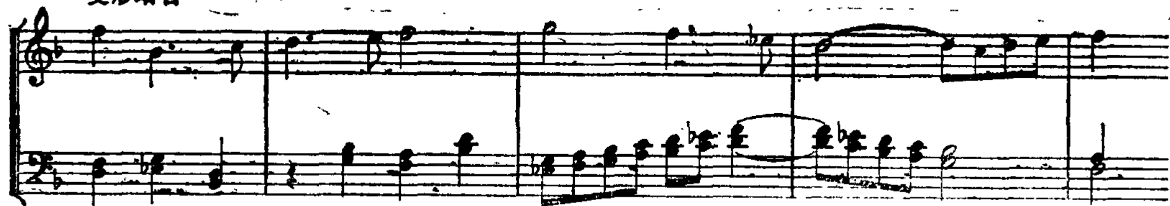




巴赫在《赋格的艺术》第十首中曾用了两种结合，这两个主题的结合我们在十度二重对位时（第四章例122）曾举作谱例，可见三度重复音的三部对位与十度二重对位有密切关系：

6－75

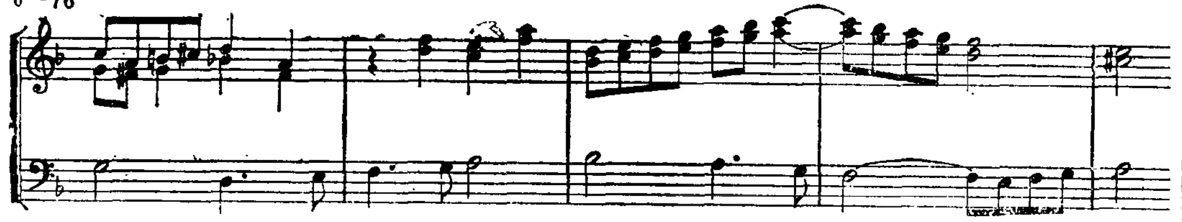


变形结合
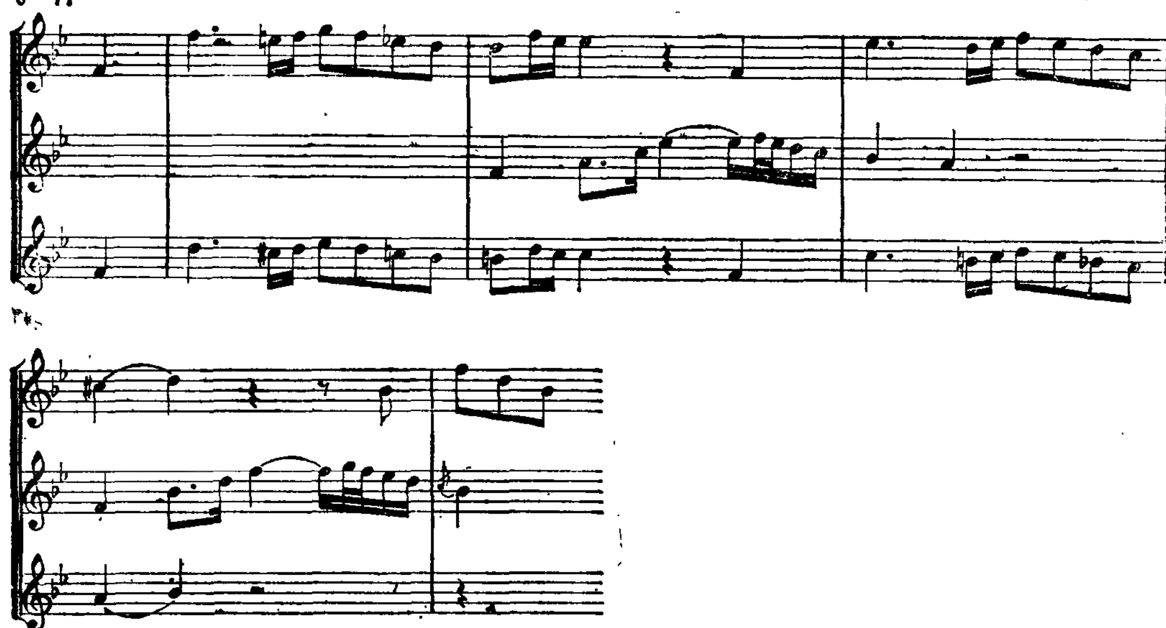


此外，他还结合八度二重对位（实际上是八度三重对位），把两个对比旋律上下交换了位置：

6-76



莫扎特在《唐·璜》中使两个外声部作平行三度（实际上是平行十度，因下声部是男高音）的进行，而在中间填一对比声部，这种组合方式就和用三行谱写作十度二重对位完全一样，他在这里并没有采用任何变形结合：

6-77



作　　业

写作各种方式对比的三声部以及它们的繁复对位。

第七章 模仿三声部

(一) 模仿三声部的简单对位

§1 模仿手法在三声部中的可能性

三声部结合的一般性质已在前一章论及，现在只需研究在模仿这个课题内的情况。三个声部，加入了模仿手法之后，主要不外有如下的组合可能性：

(1) 只有两个声部参加模仿

(2) 三个声部全都参加模仿，它们又可能是：

(a) 简单模仿

(b) 自由模仿

(c) 两声部卡农式模仿，一声部简单模仿

(d) 三声部卡农式模仿

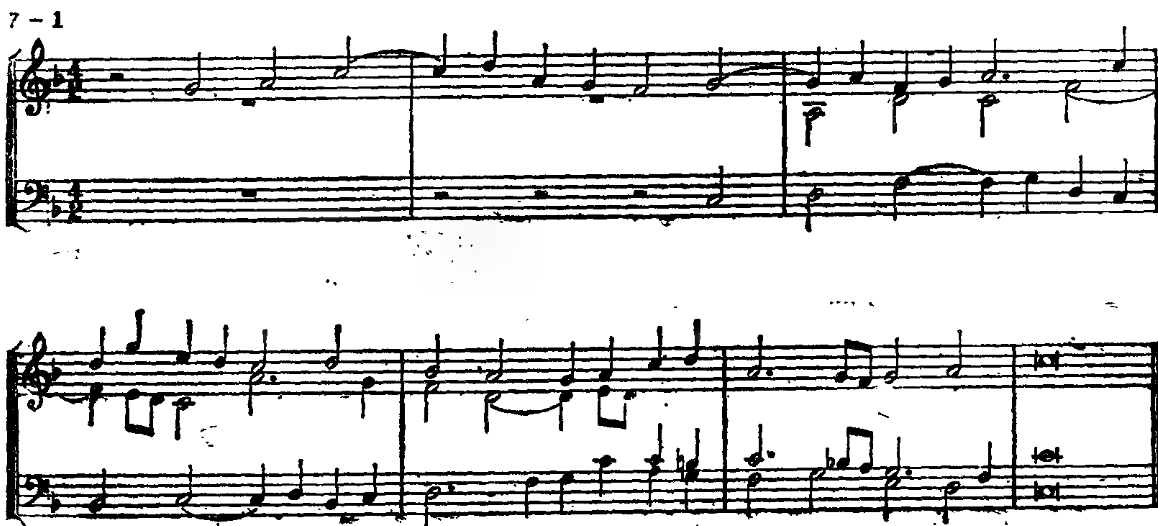
(e) 无终卡农和卡农式模进

下面分别一一说明。

§2 二声部模仿，加一自由声部
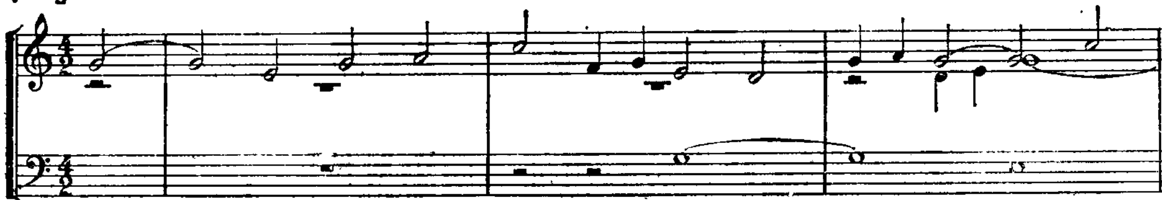
任何种类的模仿二声部上，都可以增添一个对比性质的第三个声部，如下例是下十二度的卡农模仿，中间配一对比旋律：
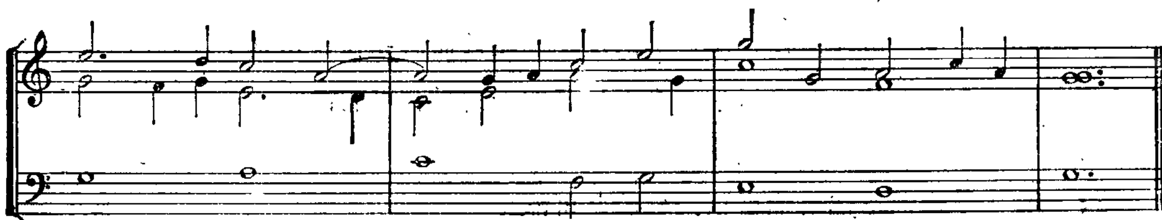
7－1



下例对比声部是安置在一个下八度的扩大模仿之间：

7－2

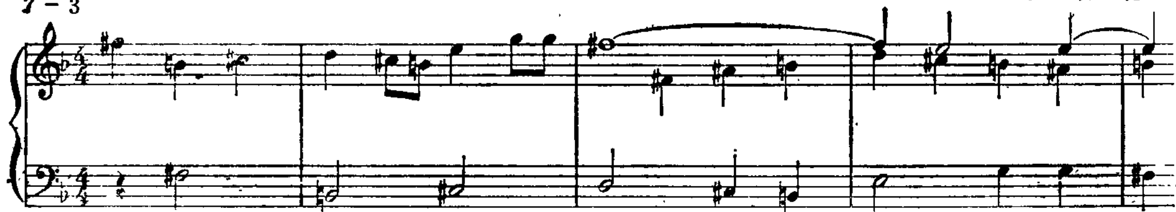




舒曼也曾采用这种组合方式：

舒　曼：浮士德

7－3
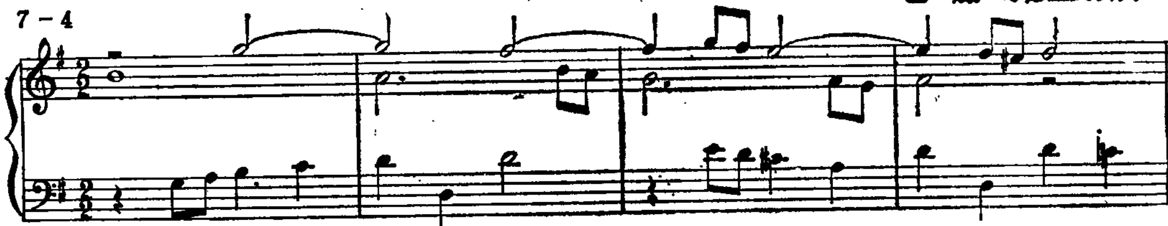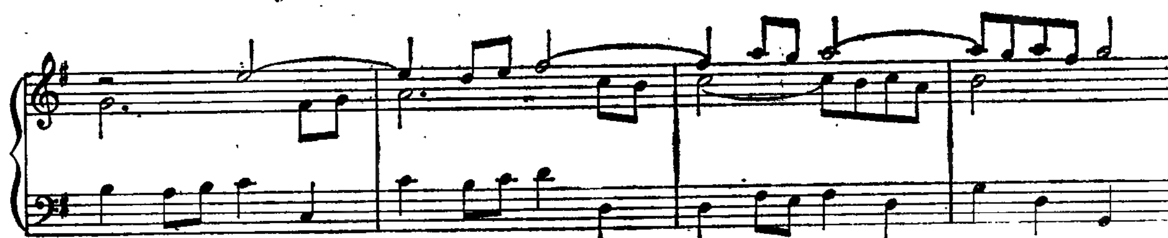


最好先写好两个模仿声部，然后再配写对比声部，因为模仿有严格的限制，而对比声部可以自由改动而不牵动全局。因此这个对比声部才被称为自由声部。

更多见的是两个上声部模仿，下面配以自由声部，如下例，这是上六度卡农式模仿：

巴－赫　哥德堡变奏曲

7－4





下例是上二度模仿，上三度步伐的卡农式模进：

7－5

莫扎特：安魂曲
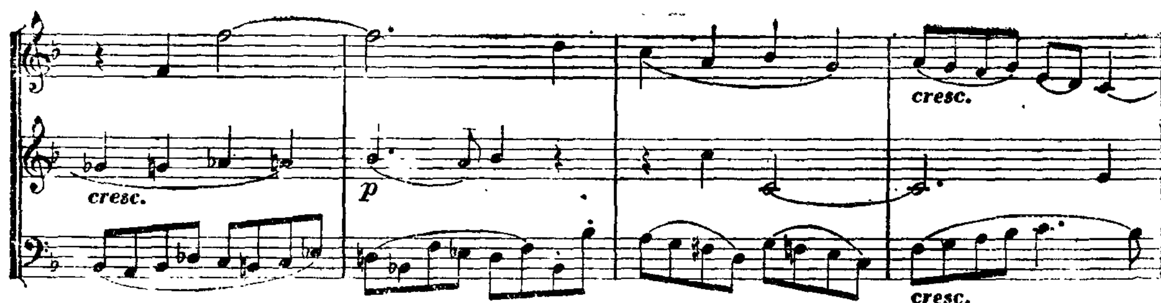
自由声部在低音部时写作上两声部的模仿更为方便，因为它们之间的四度和声音程，甚至四度平行都无足为虑了。

以上各种情况，从写作技术上说，并没有新的困难，只不过是模仿二声部和对比三声部的手法综合在一起而已。

但有时这个自由声部也可能只是一个次要的陪衬，如下，这里上两声部是倒影模仿：
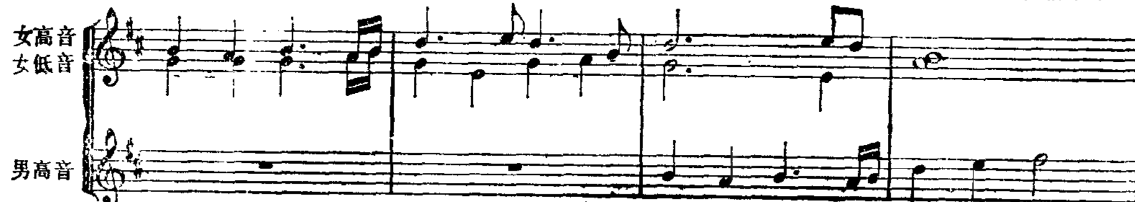
7－6
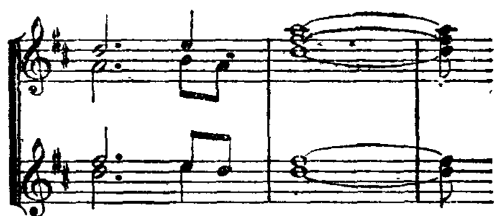
莫扎特：慢板（K 410）
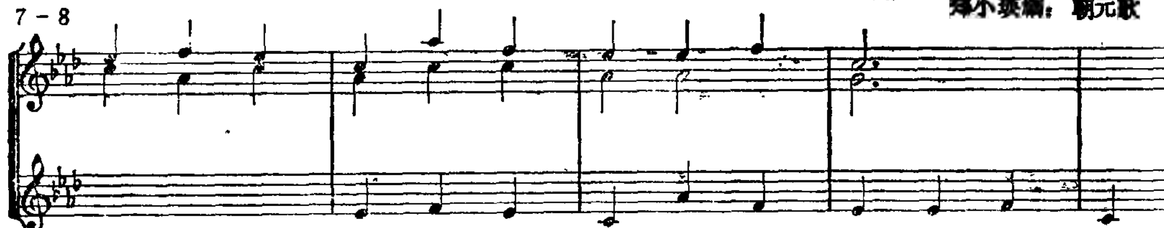


这个次要陪衬的自由声部也可能只伴随着两个模仿声部中的一个（因这自由声部的起讫、节奏和上声部上基本一致），好象为它所专用：

7－7　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　秦西炫：太阳出来船靠岸
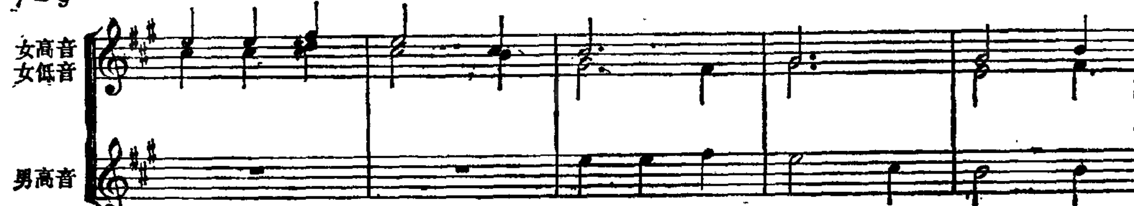




7－8　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　郑小瑛编：朝元歌

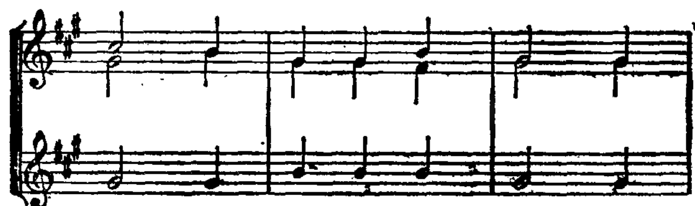


或者与其中之一作三度平行，下例为了旋律的五声特性而将平行三度作了一些改动：

马思聪：淮河大合唱

7－9





以上几个例子中自由声部的运用实际上近似主调音乐的陈述。可参看第五章模仿二声部中第5—30、31、32、64、71各例。

本节中所述，实际上只是复调三声部中采用了模仿手法而已，并非真正的三声部模仿。

§3 三声部模仿的声部顺序

如果三个声部都参加模仿，首先要接触到声部进入顺序的问题。

两声部模仿时，只有向上或向下的两种声部顺序。现在虽然只添了一个第三声部，声部进入的顺序却增为六种可能：

①	②	③
A″____ A′____ A____	A′____ A____ A″____	A′____ A″____ A____
④	⑤	⑥
A____ A′____ A″____	A″____ A____ A′____	A____ A″____ A′____

我们仍称A为起句：A′称为第一应句，A″为第二应句。

不同的声部进入顺序，对模仿的艺术表现，对于几个旋律线条在复调音乐作品中总的发展，常起相当的作用。如图式①由低音区逐渐达到高音区，音色也逐渐嘹亮，可能造成逐渐增长的气势。图式④则相反，可能表现逐渐低沉消逝的情绪。当然音乐效果并不只靠声部顺序来决定。所以，我们一方面要对于声部进入顺序在音乐的表现上所起的作用有充分的认识，一方面对这作用要有正确的估计，才能恰如其分掌握和应用它。

图式②、⑤可能造成上下响应的感觉。图式③、⑥先造成音区、音色上的对比，然后由中间进入的第三个声部将这对比缓和下来。这两种图式有一个先天的缺陷，即当最后一个声部出现时，容易淹没在两个外声部之间，不能明显听出，因此应用较少。
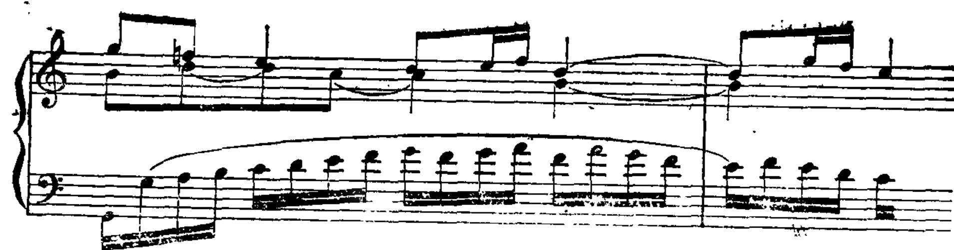
§4 三声部简单模仿

写作方法很简单，先写好起句，任意移到其它两个声部作为第一和第二应句，然后配成对比式三声部，安排一个终止式即可。如：

7-10 巴　赫：三声部创意曲第一首

p
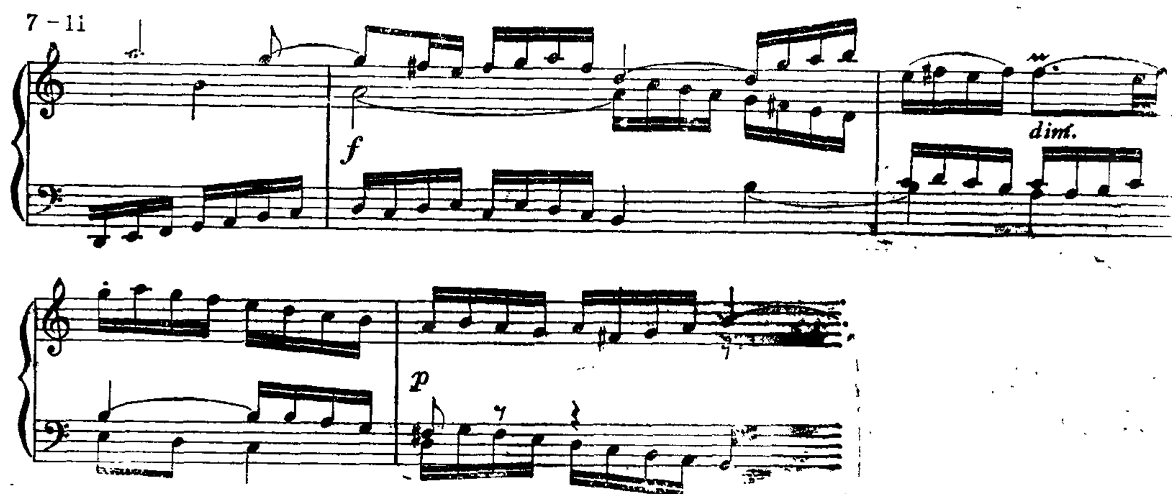
cresc.



这里，低音声部在第二应句进入之前，先负担自由声部。

各种类型的模仿手法都可运用（如第一应句倒影，第二应句扩大；或第一应句上七度，第二应句下十一度又缩小）……六种声部顺序也可任意取用。如上引创意曲第八小节起的三声部简单模仿（下例）中，第一应句是以主音(G)为轴的倒影模仿，第二应句是以导音（#F)为轴的倒影模仿，它和第一应句的关系则必然是上六度的同向模仿。这两个应句最后的几个音符都有所改动：
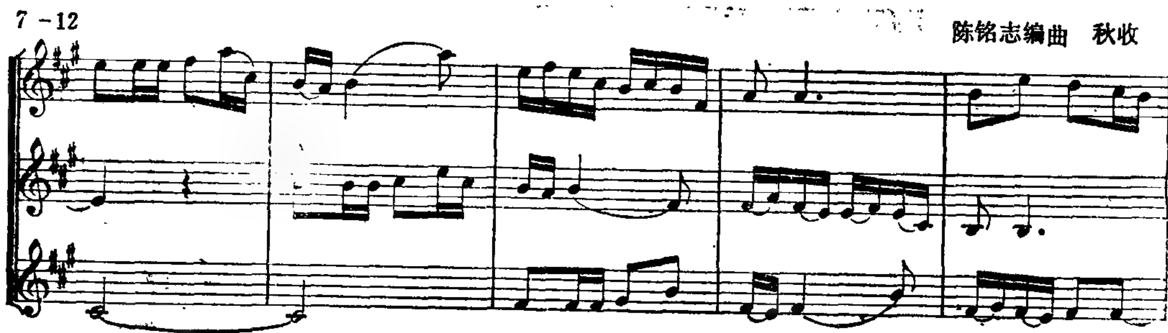
7－11
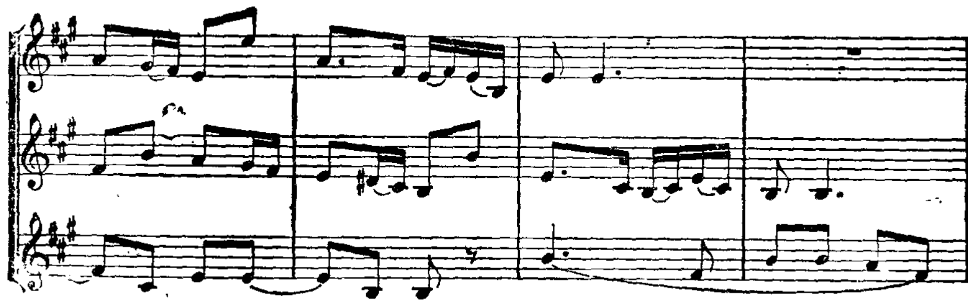


§5　三声部自由模仿

自由模仿虽然也象卡农式模仿那样，环环相扣不停地模仿下去，但由于对模仿的要求不那么严格，所以技术上也并没有太大限制（当和声音程的结合发生问题时，可以随意改动模仿的旋律），常常可以在一个已知的旋律上，根据和声结合的可能性，配上两个具有模仿意味的声部。如：

7－12　　陈铭志编曲　秋收
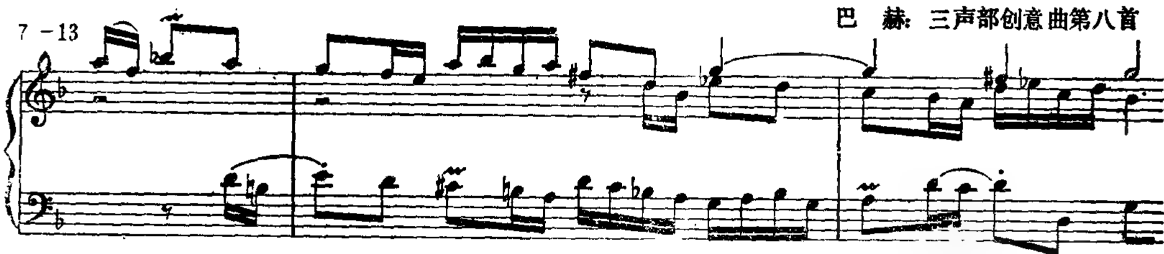




对于模仿的各种类型和各种声部顺序，运用时也没有什么限制。

自由模仿和简单模仿理论上，技术上都不增加新的困难，模仿效果也很明显，所以颇有实用价值。

§6 两声部卡农式模仿、一声部简单模仿

这有几种情况：（1）开始的两个声部先作卡农式模仿，待最后一个声部（第二应句）进来时，原来的卡农中断，都转为第二应句的对比声部：



（2）后两声部作卡农式模仿，起句继续下去时作为自由声部图示如下：

A——……………………………………………………

A′——B′——C′——D′——……………………

A″——B″——C″——D″——……………………

可以先写起句A，移至后两声部成为第一应句A′和第二应句A″，然后继续下去写这两声部的卡农式模仿，最后再接在A后面配一自由声部。

也可以先写好后两声部的卡农式模仿，最后再把开头的一段旋律移到前面作为起句。移前的这一段旋律愈长，后面的卡农愈显得紧凑，如：

A——B——C——……………………………………………

A′——B′——C′——D′——………………

A″——B″——C″——D″——………

如果起句是最低声部，如下声部顺序时：

①

A″——B″——……

A′——B′—— ……………

A—— ……………………………

③

A′——B′——……………

A″——B″——…

A——………………………………

后两声部卡农式模仿的写作更为自由，可以大胆的使用四度音程和四度平行，因为写最低声部时总可以为之垫补，不致形成$^{6}_{4}$和弦。

（3）起句和第二应句作卡农式模仿，第一应句继续下去时作为自由声部，如图：

A____B____C_____________D____……………………………………

A′____……………………………………………………………………

A″____B″____C″____D″____………………………

可先写起句A，依次移至后两声部成为A′和A″，然后起句先根据A′，再和第二应句作卡农式模仿，最后在第一应句A¹后面配一自由声部。

同理，如果第一应句处于最低声部时，写作卡农式模仿也可以不顾忌四度音程。
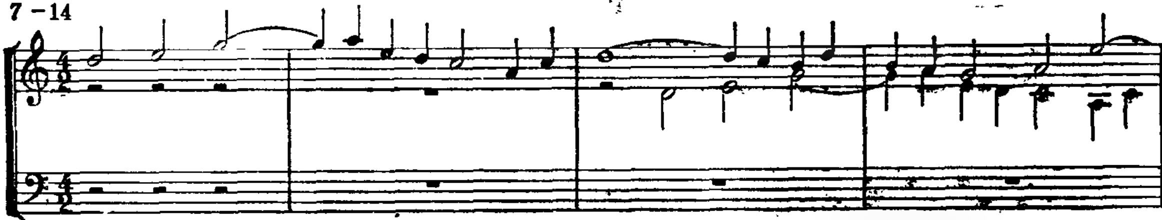
§7　**三声部卡农式模仿**
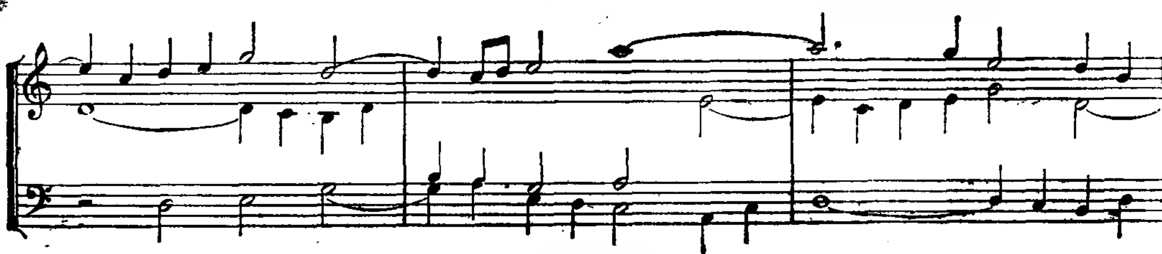
为了写作技术上的原因，我们将它分为两类：
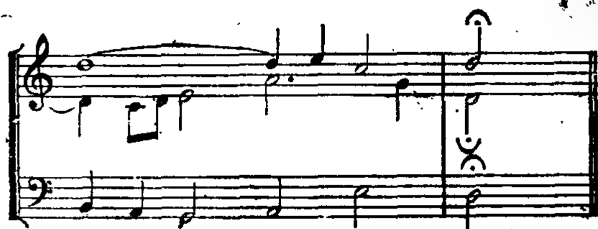
（1）当A和A′的关系相当于A′和A″的关系时(即A：A′＝A′：A″时)，写作方法类似二声部卡农式模仿。

先写起句A，一一挪至后两声部成为第一应句A′和第二应句A″；然后根据A′配写对句B，一一移为B′和B″，再后就必须同时根据B′和A″两段旋律来配写对句C，如此类推直到需要结束时为止：

7－14







这里A和A′的关系是下八度后两小节，A′和A″的关系相同，这种条件下写一次对题即可以移到其他两个声部中。现将上例图解如下：

A____B____C____

A′____B′____C′____

A″____B″____C″____

可以清楚看出，只要对句B与A′有良好的和声关系，B′与A″必然也是良好的和声关系。所以，从技术手法上看，这不过是二声部卡农式模仿的进一步扩展，多移动一次而已。

但也须注意新产生的问题。在配写对句C和中间声部（即B′）时原可以出现四度音程，因为下面的声部（A″）可以保证合理的和声低音。但是，当它们移为C′和B″时，四度音程就落到低音部上去了，故在配写对句时须预先估计，设法避免这种情况。采用A____A′____A″____这种声部顺序时就不会产生这个问题。

应该了解，只有A——A′——A″和A——A′——A″这两种声部顺序才有可能符合A∶A′＝A′∶A″的条件，其他四种声部顺序，都不可能符合这个条件，也不可能这样顺利的写作。

下例，虽不完全符合这个条件，（A、A′是同度模仿，后两小节，而A′、A″是下八度模仿，后两小节）但由于旋律八度移动对和声基本上没有什么影响，故亦列入此类：

7－15 Allegro　　巴　赫：第五首管风琴奏鸣曲

下例情况亦类似：

7－16 贝多芬：小提琴钢琴奏鸣曲Op.96

Allegro
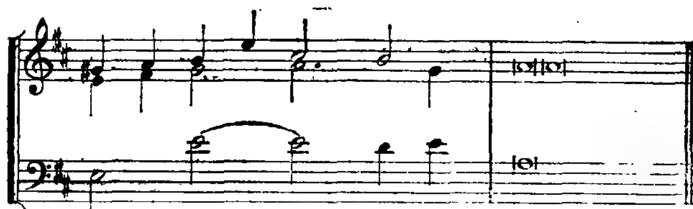
p *cresc.*

cresc.

p

A和A′与A′和A″之间的关系也不必须是八度（或同度）的模仿；如用其它音程写作时在和声音程上也并不增添新的困难，不过，三个声部的旋律落到音阶的三个不同的位置上，写作时需留意使它们都保持顺畅悦耳（可参看前面篇章中有关旋律移位时应注意的问题）。下例中A和A′、A′和A″之间的关系都是下四度后两小节：

7－17
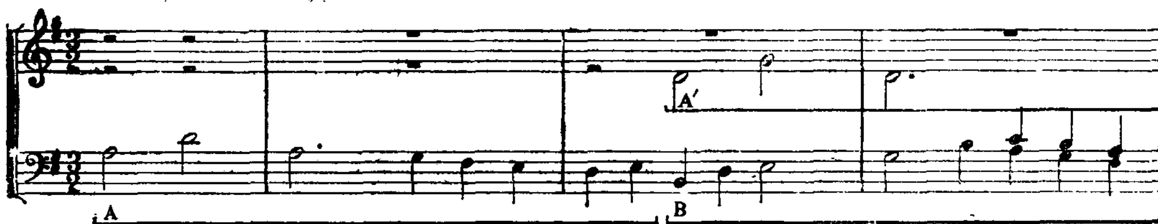


（2）当A和A′的关系不等于A′和A″的关系时(即A：A′≠A′：A″时)，就很难这样顺利写作，比如：

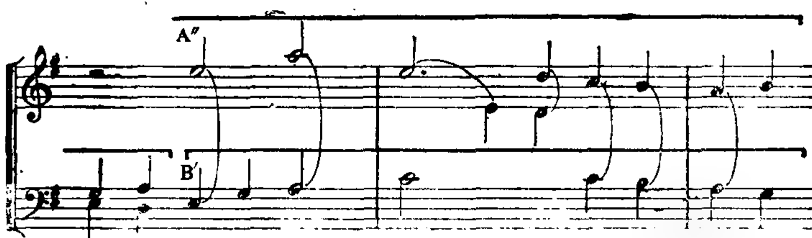
A:A′=上四度、后两小节

A′:A″=上九度、后两小节

在这种情况下，根据A′来配写的对句B，将要移高四度后两小节成为B′，可是这时A′已移高九度成为A″了，A″和B′之间显然不能保持A′和B之间原来的和声关系，出现预料之外的情况。
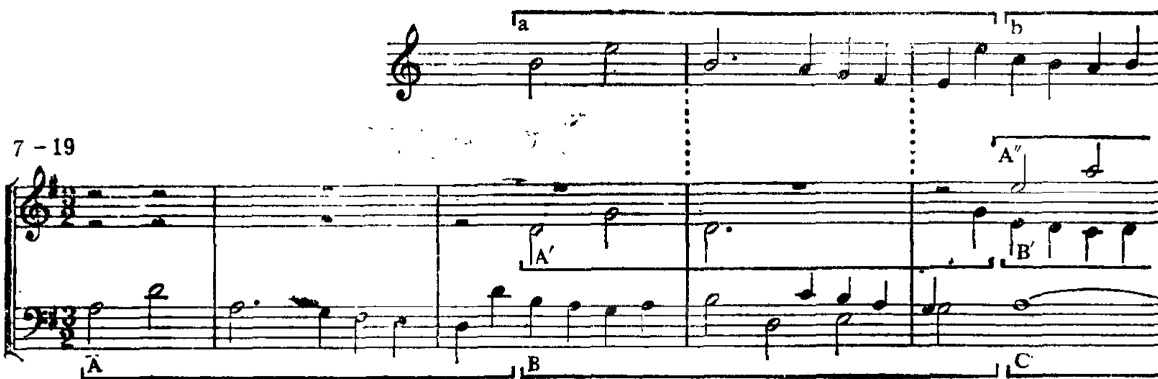
7-18

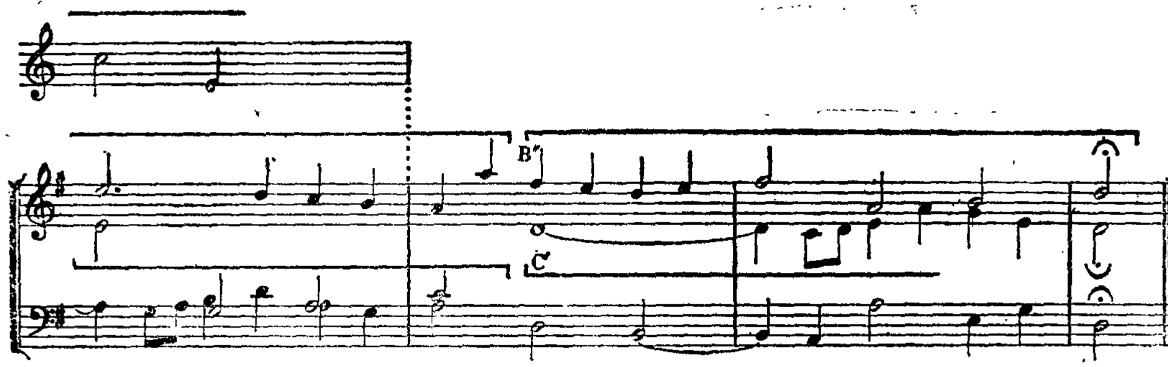




仔细研究就会发现这和二声部无终卡农或卡农模进中的情况类似，关键还在于处理好B的双重要求，即既要求它与A′构成良好的和声关系。又要求它移上四度后也能与A″构成良好的和声关系。具体写法，可多用一行谱把A″移位抄写出来作为辅助声部a，然后同时根据A′和辅助声部a来配写对句B：

7-19





推算辅助声部位置的方法和二声部无终卡农中讲的相同，仍按A：A′＝a辅助声部：A″的公式。不同的是，如果模仿继续下去，就须要不断的抄下辅助声部，而不是只要一个片段。

当A：A′与A′：A″在时间距离上不同时，也可能出现一些细节上的变化。如在下面的情况中，要等写到对句C（而不是B）时，才需要用辅助声部。

a ___ b ___ c ___

A″___ B″___ C″___

A ___ B ___ C ___ D ___ E ___

A′___ B′___ C′___ D′___ E ___

又如另一种情况，在起句A还未写完时，就须考虑配合辅助声部，如：

a ___ b ___ c ___ d ___

A ___ B ___ C ___ D ___
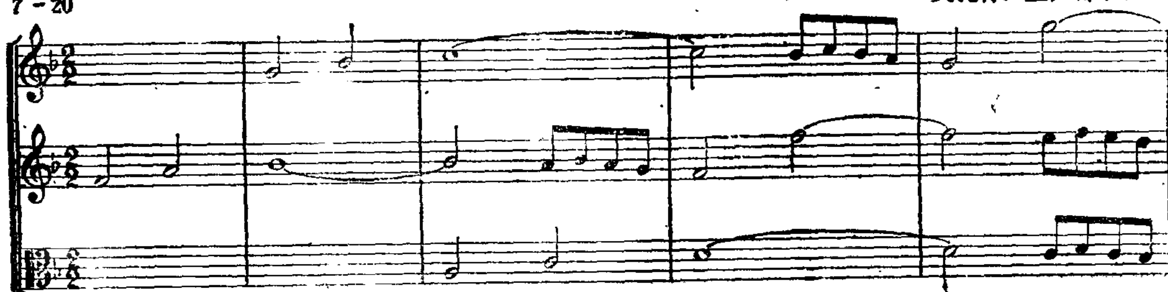
A″___ B″___ C″___ D″___
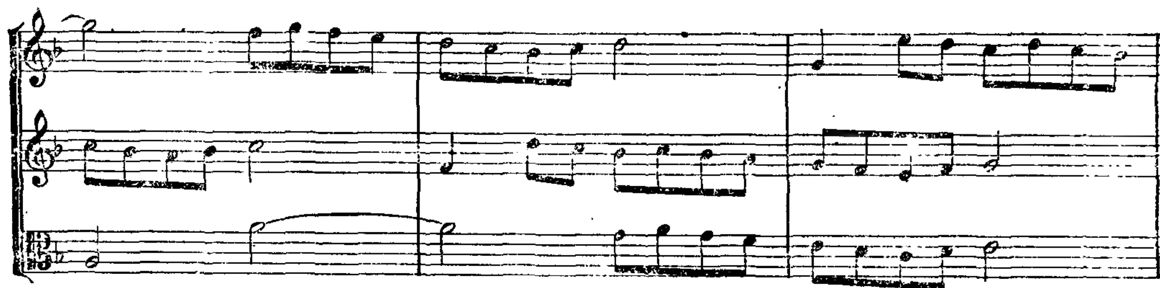
A′___ B′___ C′___ D′___

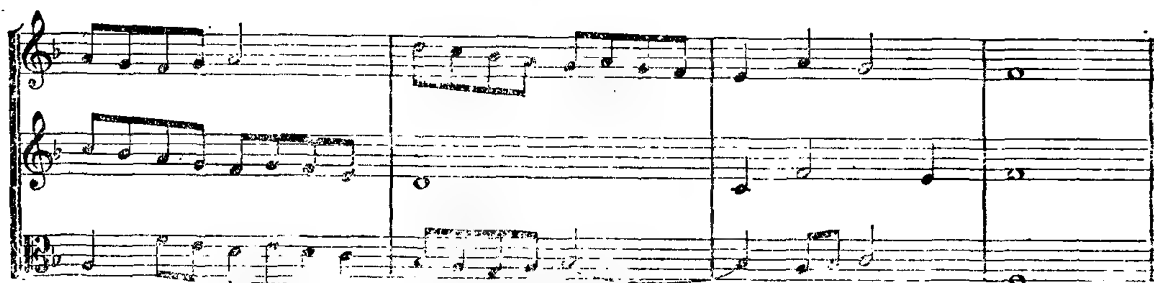
计算辅助声部出现的时间和地点，也还是用A：A′＝a：A″的公式。

下面举一实例，试先计算一下辅助声部应处于什么部位：

7－20 莫扎特：三声部卡农
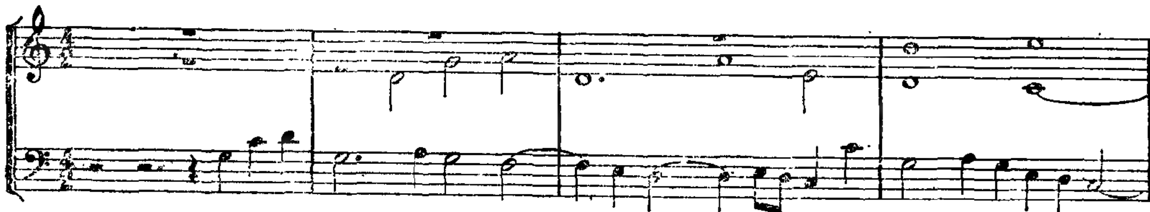






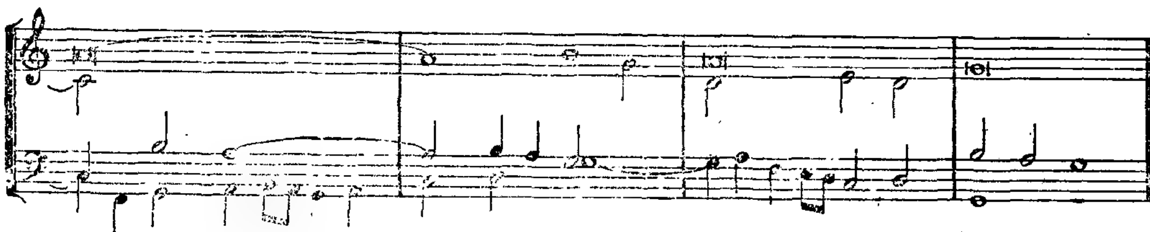
我们可以发现，莫扎特选用的这种形式的三声部模仿，完全可以省略辅助声部；只要开始声部和第一模仿声部的和声关系符合八度二重对位的要求，则第一模仿声部和第二模仿声部自能得到合理的和声结合（可参看第五章例5—140、例5—149及其文字说明）。

三个声部都参加模仿时，还可能产生同一旋律需要处于两个或三个不同音高位置的问题。处理的方法也和模仿二声部中旋律移位的注意事项一致。

还应该了解，在类似下例这样的情况中：

7－21





表面上看来，A：A′≠A′：A″，但仔细研究一下就会发现，虽然A和A′的时间距离相隔两拍半，而A′和A″却相隔一又四分之一小节，增长了一倍，然而由于这几个模仿旋律的音符时值也相应的按倍数增大，所以A和A′与A′和A″的关系实际还是完全相当

的。

和二声部的情况一样，如果是扩大的模仿，三个声部也可能一同进入，如下例也应认为A：A′=A′：A″：

7-22　克兰盖尔：24首卡农和赋格第六首卡农
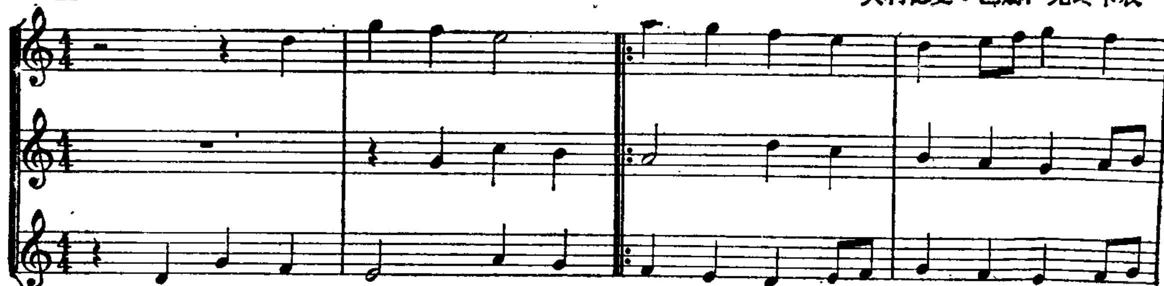
如果三个旋律完全建筑在同一个和弦上，那么，即使A：A′≠A′：A″，也完全不需要辅助声部来校正和声音程，只须注意声部进行与和弦外音的使用即可。下例第一应句扩大，第二应句反向，但都座落在f羽调式的主和弦上：

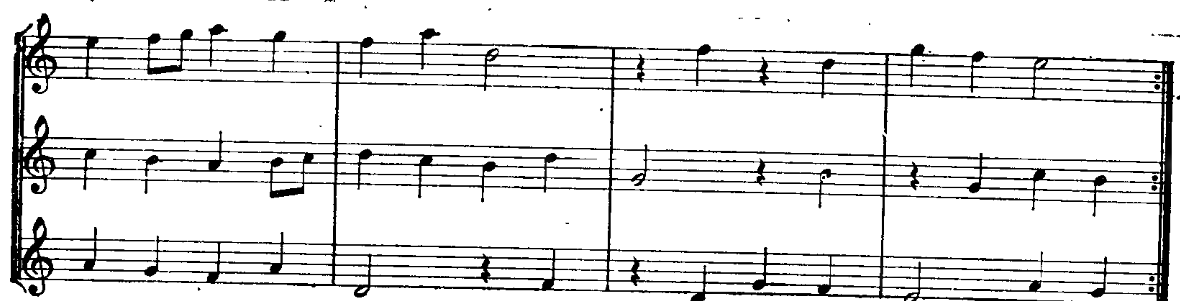
7-23　魏作凡：赋格

§8　无终卡农和卡农式模进
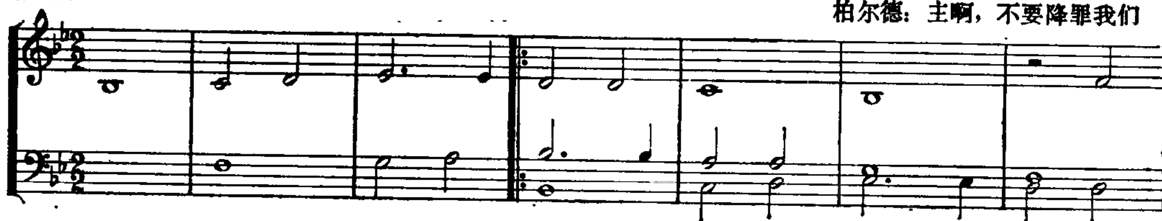
三声部无终卡农和卡农式模进，用途不是那么广泛，技术上又比较复杂，故不仔细研究，下面只举几个实例：

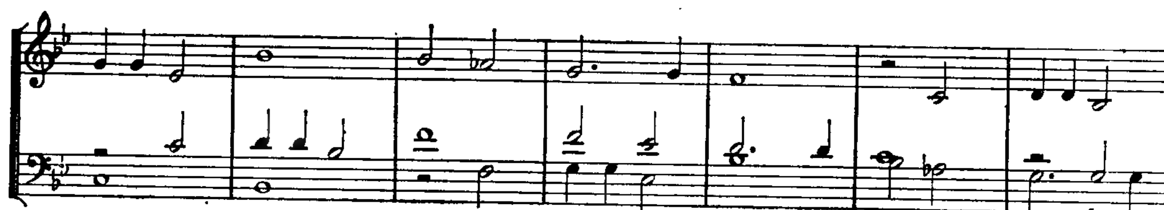
7－24　　夫利德曼·巴赫：无终卡农

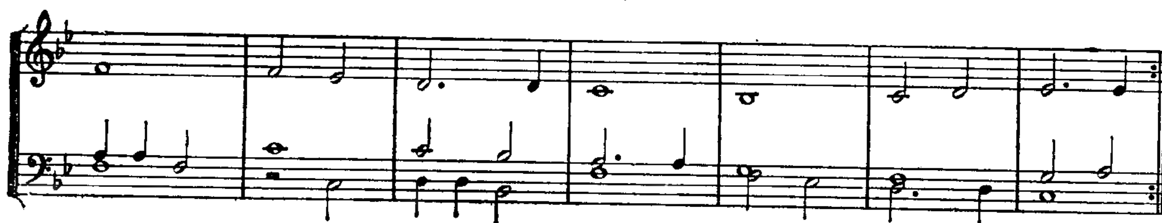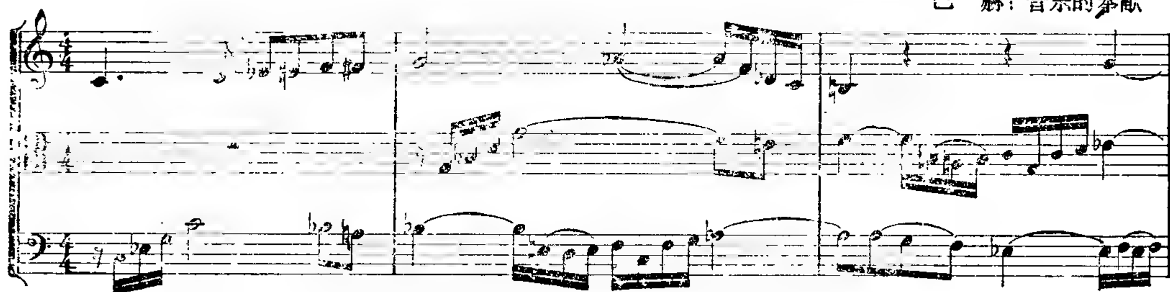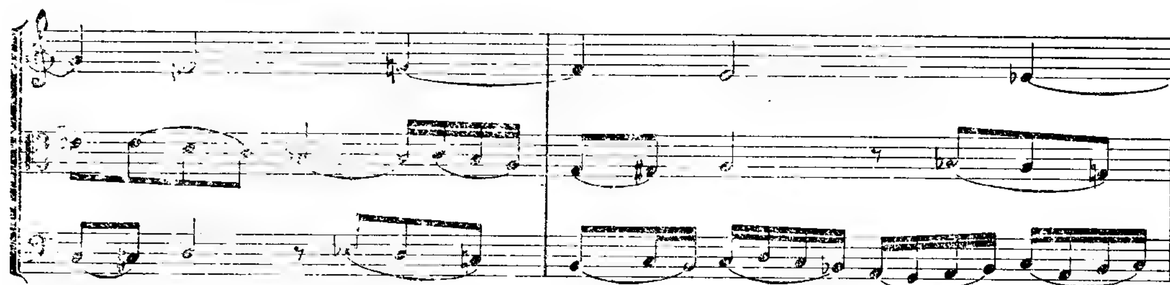




7－25　　柏尔德：主啊，不要降罪我们
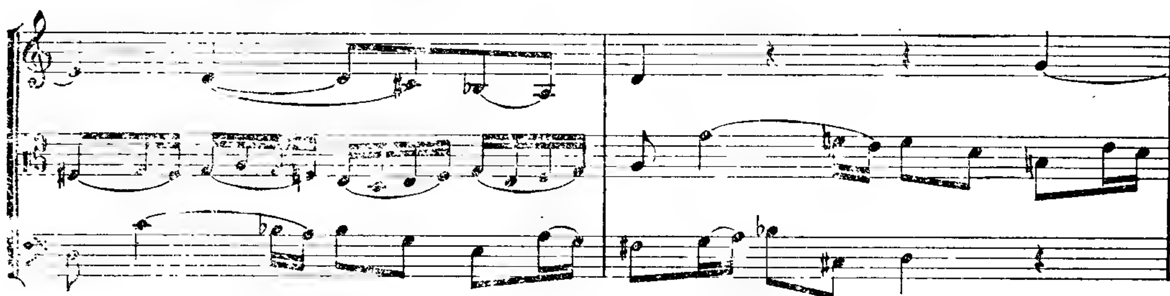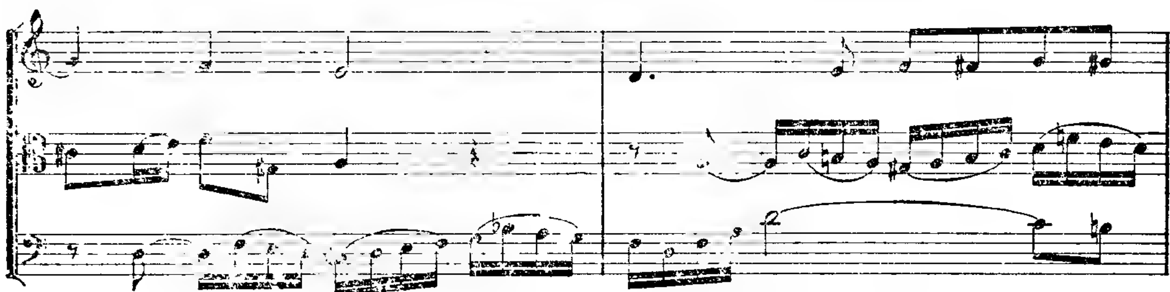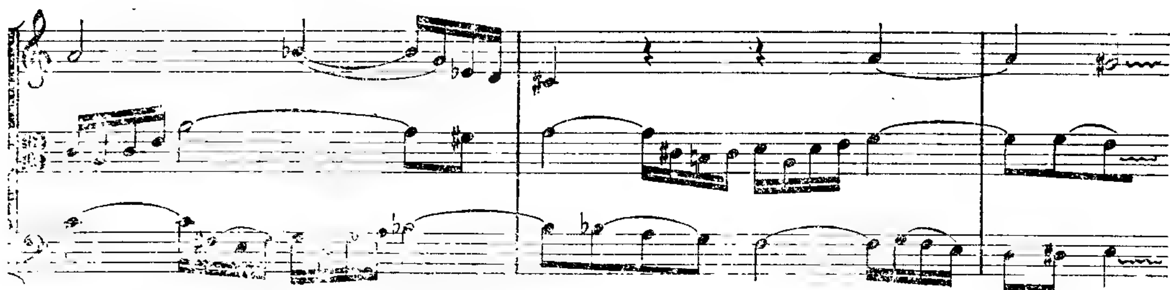
















例7—24、25既是无终卡农，其中又包括卡农式模进。例7—26实际是二声部卡农式模进，附加一个自由声部，但它不是卡农式模进作成之后自由配置的，而是一个既定旋律；根据这旋律（有所改动）才作出这卡农式模进的。这里是上五度模仿，上二度模进，每循环一次，就进入高一全音的新调，由开始的c小调，经过d、e，#f，#g，♭b五个小调，最后结束在原来的c小调上。上例只摘引了c小调的第一部份以及d小调第二部分开始的几小节。

(二) 繁 复 对 位

§9 简　述

各种方式的三声部模仿，如果符合繁复对位的要求，就都可以得出一个（或一些）变形结合。不需详细解释，只举些谱例。

§10 八度三重对位

7－27

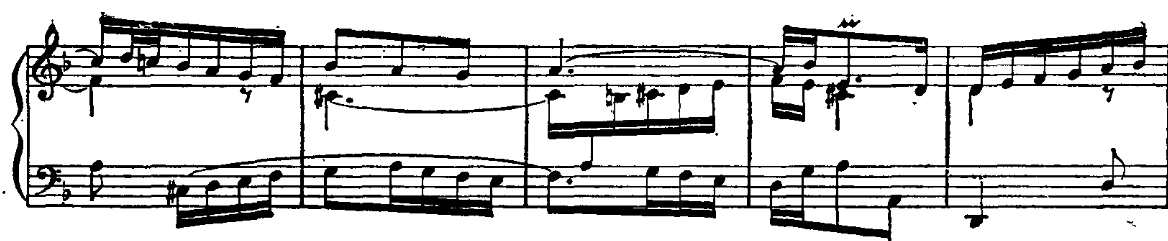
这里A：A′＝A′：A″，故不需要辅助声部；八度三重对位的六个变形结合中只采用了两种，因而少了一些限制。

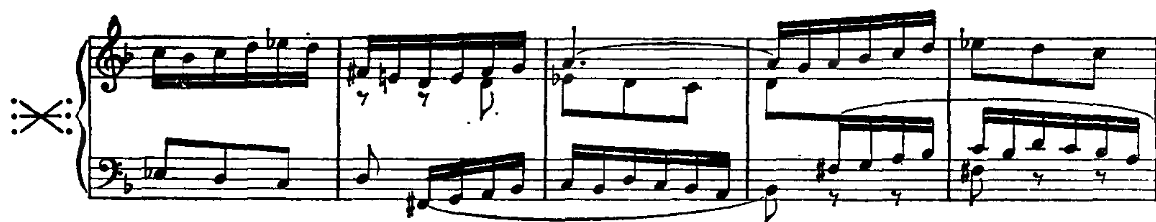
下例用了另外一种变形结合，旋律同例7—23，其中的和弦音全由一个主和弦所构成：
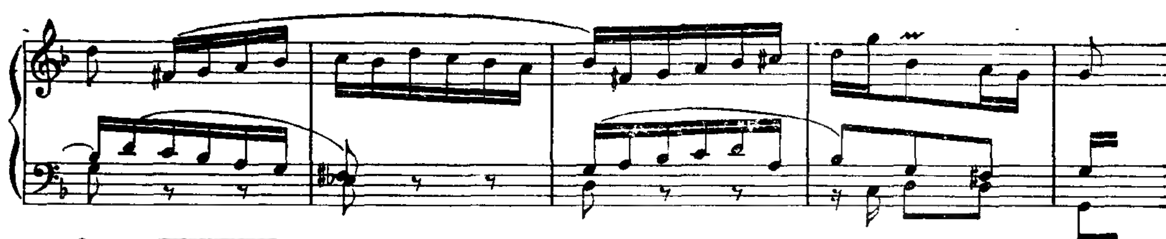
7－28　　魏作凡：赋格

下例，虽然连续演奏的两个结合中旋律并不完全一样，然而从骨干音仍可辨识出原形结合与变形结合之间的密切关系：

7－29　　巴　赫：平均律钢琴曲集Ⅰ 11 赋格
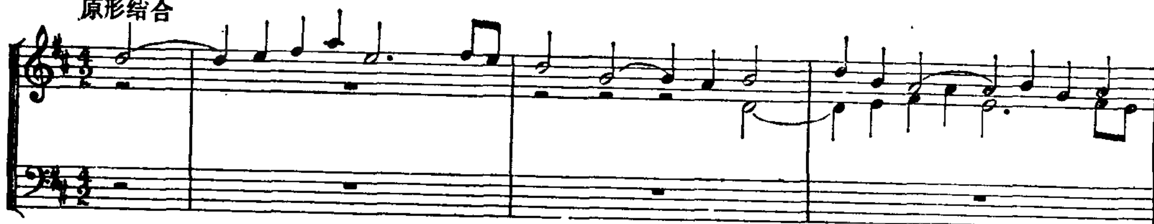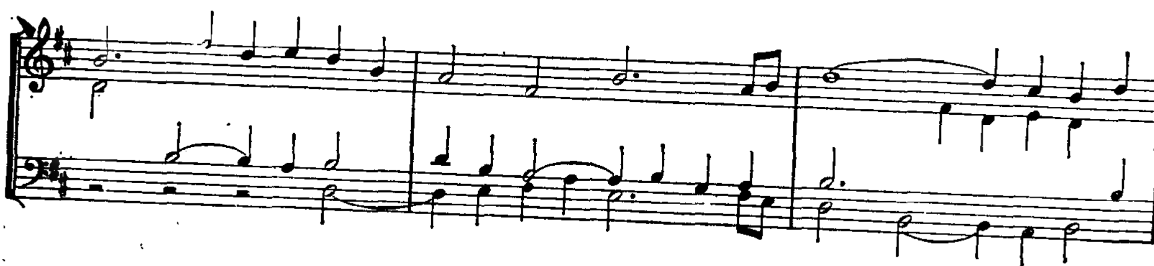






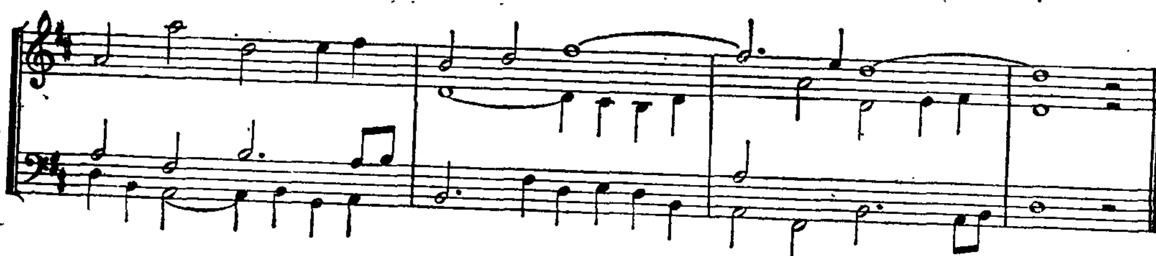
§11 倒影对位
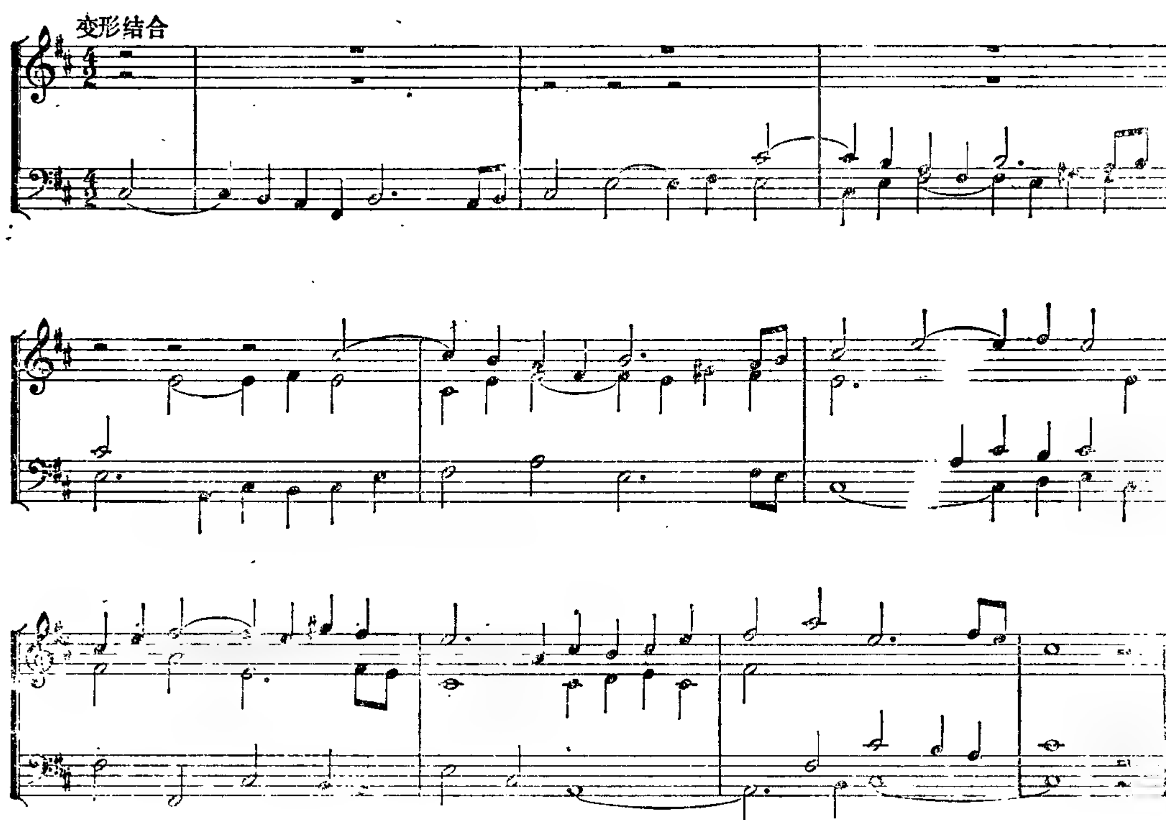
下例的倒影对位仍是以商音为轴，只不过变形结合整个移到另一个音列（以A为宫）上去了：

7－30







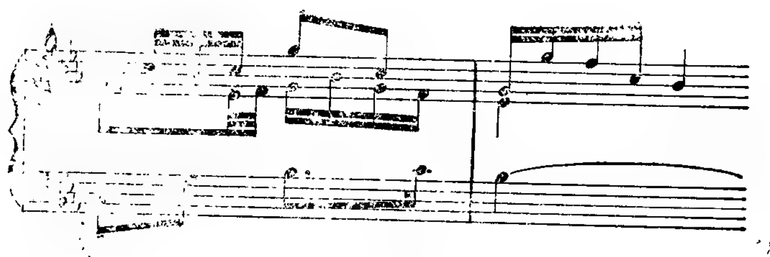


§12　八度三重对位和倒影对位的结合

各种不同的繁复对位依然可以同时结合使用，下例是两声部卡农式模进加一自由声部。和上例相同，倒影对位的轴采用商音，移到另一音列：

7－31　原形结合　　　　　　　　　　　　　　　　　　段平泰：赋格

变形结合



作　业

（一）用简单对位写作各种不同类型的三声部模仿。

（二）用繁复对位写作各种模仿。

（三）用对比手法和模仿手法写作三声部小乐曲。

第 五 篇

第八章 对比四声部及更多声部

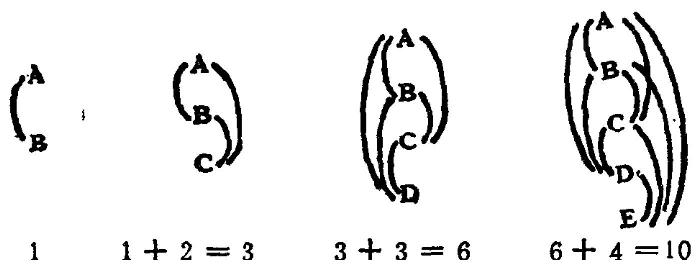
(一) 简 单 对 位

§1 简 述

学习前两章时我们已经了解，随着声部加多，其间关系虽然变得复杂起来，但也还是二声部的原则的进一步发展。至于三声部与更多声部的差异，则远不及二、三声部之间的差异为甚。因此，在下面学习中，对于一些和以前基本原则相同的问题就不再作详细的阐述。

§2 声部进行

四声部比三声部虽然只增加一个声部，但在声部关系上按照排列组合原则却相当於六对二声部，同理五声部相当於十对二声部等等，可以图示如下：



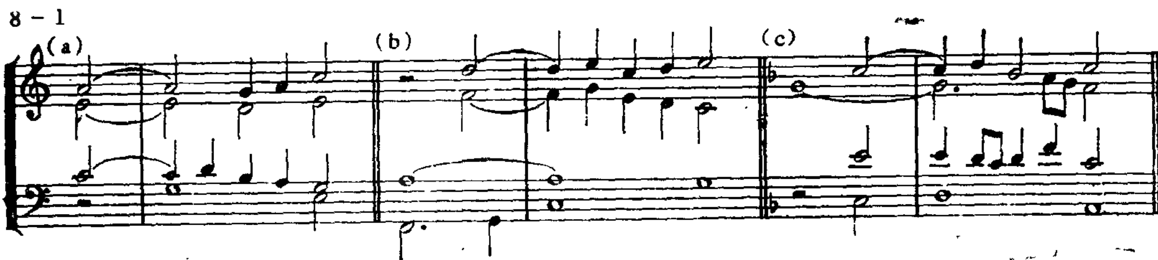
虽然相当于六对、十对或更多的二声部结合，但和三声部时一样，只有一对外声部必须严格遵守对比二声部的规则，最高声部或最低声部与任何一个内声部之间的同向五、八度是允许的，除低音部以外任何两个声部之间的四度和四度平行都认为是合法的。

由于声部数目增多，声部间的交错和超越（尤其是发生在内声部之间）也常难于避免，因而也较为放宽。

§3 和声结合
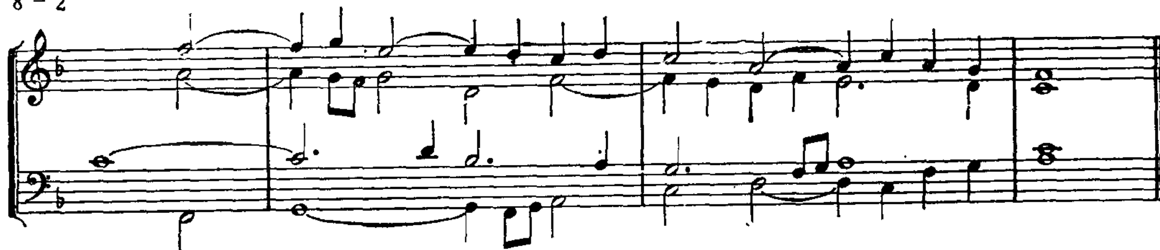
四声部时可能有三个声部同时切分，五声部时可能有四个声部同时切分。因而可能运用三重留音：

8－1
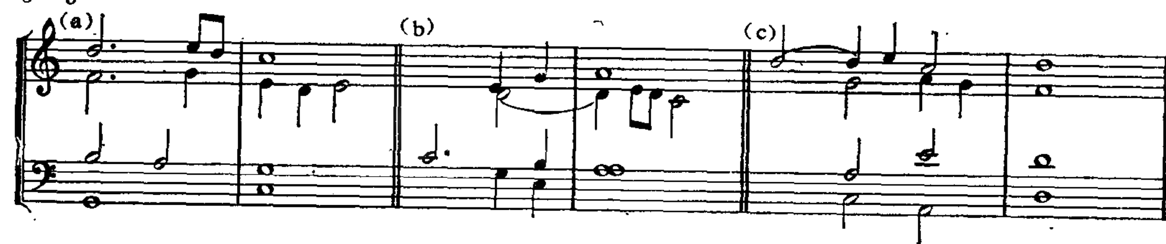


也可能出现一连串不协和音程的连琐，但每一个不协和音程都须合理解决：
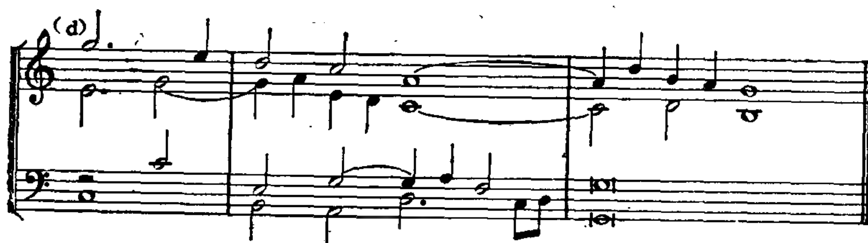
8－2



由于现在已有足够的声部可以将和弦的完整结构和解决方式明确的指示出来，所以现在允许应用合理解决的七和弦或九和弦：

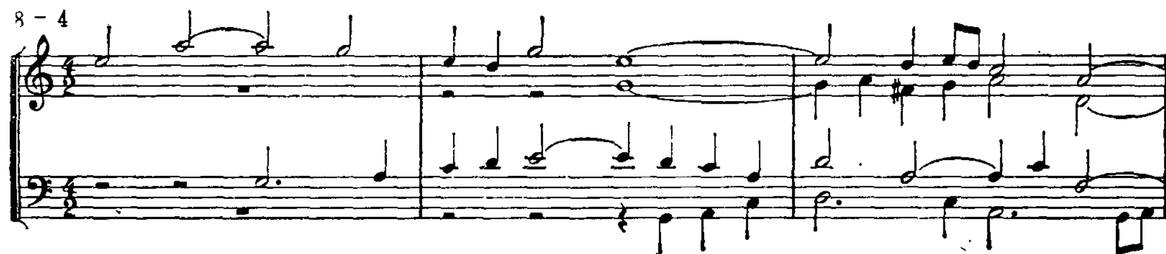
8－3

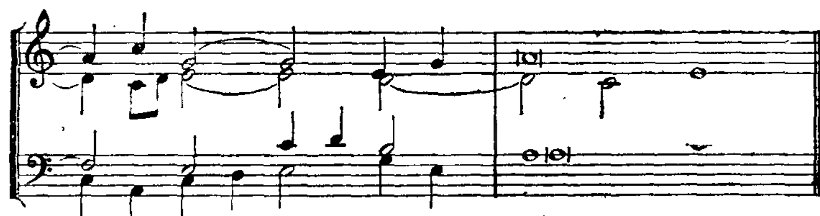




在基本锻炼中，为了增强各旋律间的对比，尤其需要注意使各声部不同时进入。写作时可以为一指定旋律配写其它声部，也可以同时写作所有的旋律。在既定的对比二声部或三声部上加添旋律，可能比较困难，这会使新增加旋律的主动性受到很大的限制：

8－4
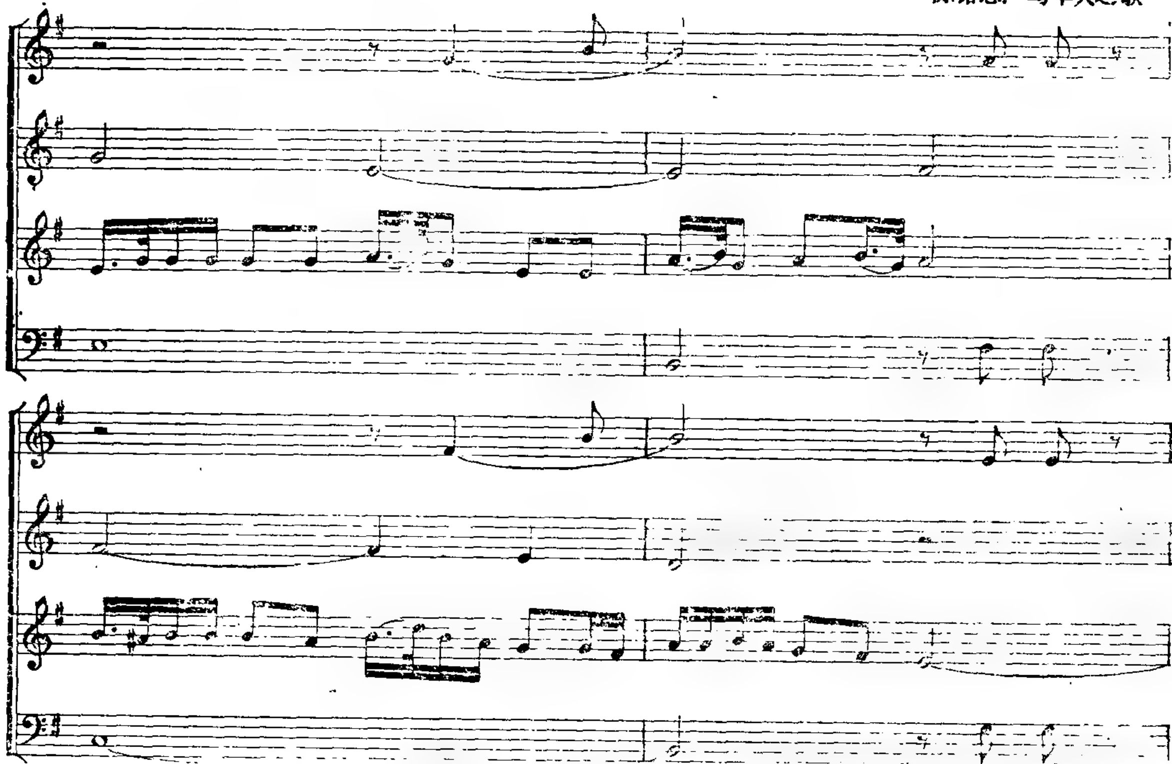




§4 在创作中旋律独立性的处理

从理论上说，复调音乐不论有多少声部，各个旋律都应具有同等的重要性，并互相对比。在教学中，为了基本写作技能的训练，这样要求也不为过。在实际音乐作品中却常常并不完全如此，这主要是听觉能力有限，同时结合在一起而各自独立的旋律愈多，就愈难分辨。所以，一方面，复调音乐作品的声部不可能无限增加（五声部以上的对比式手法已很少见，八声部以上的，在现代可说是绝无仅有），另一方面，即使声部数目不太多的情况下（如四、五声部），为了使听觉能明确的辨识各个旋律，实际音乐创作中往往利用如下的一些方法：
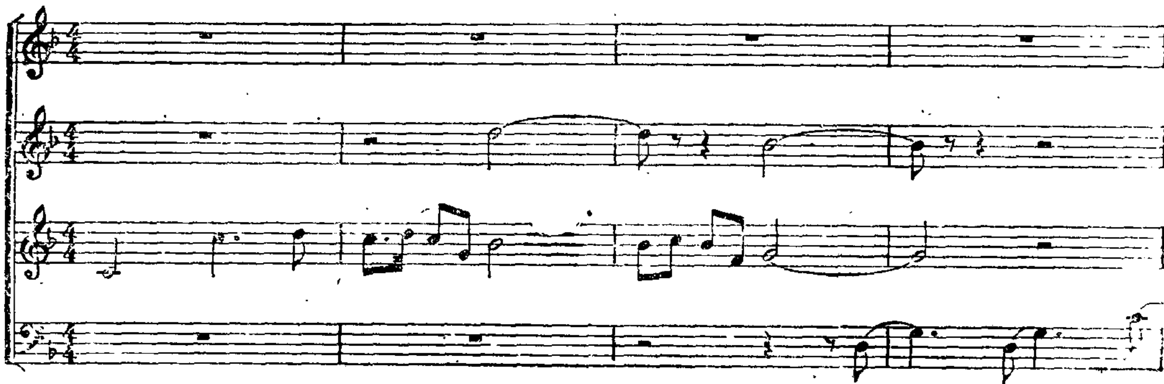
（1） 声部愈多，则使旋律的主次分化愈为明显：
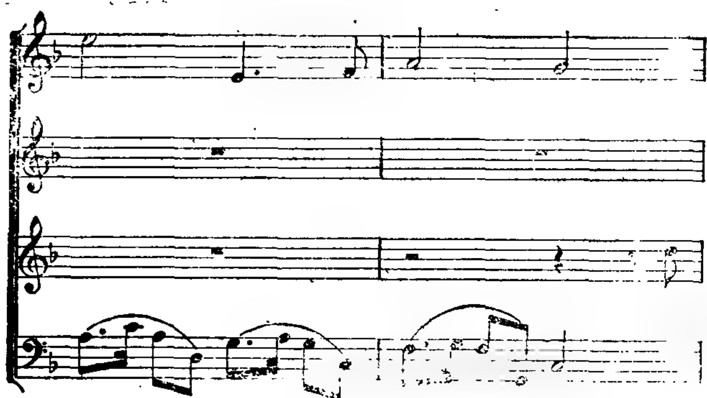
8－5　　陈铭志：马车夫之歌



（2）充分利用休止符。声部的离开和重新进入能增加本身的重要性，使旋律更引人注意：

8－6　　刘　炽：荷花颂





（3）利用极不相同的节奏型，使各声部的独立性得到加强：

8-7　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬：第三交响曲

长笛 *psf* *sf*

第二提琴 *p*

中音提琴 *p*

大提琴
低音提琴 *p*

（4）先让各个旋律单独出现使听众获得深刻印象，然后再会合到一起。下例是根据巴赫未写完的作品整理的，其中每个旋律都曾单独预先出现过：

8-8　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　巴　赫：赋格的艺术

B　A　C

H
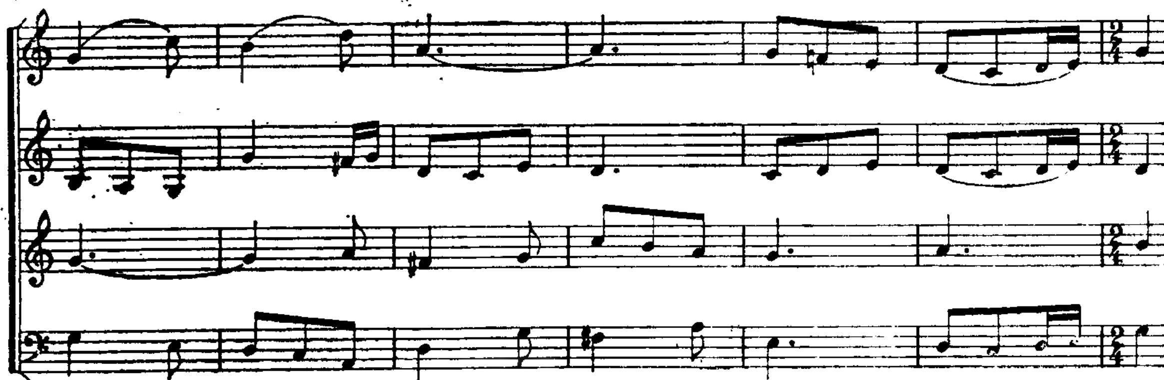
（5）使某两个声部形成一组，与其它旋律对比。这实际是综合应用了其他手法，减少了独立的旋律。下例是综和了和弦式陈述的手法：

8－9　　张定和：人民英雄永垂不朽

至于利用不同的音区、音色的对比，利用旋律的不同性质（如变化音与自然音……）等等，同以前所述，无庸赘言。

当然有的作品中也可能有几个旋律同等重要的情况：

8 -10 罗宗贤：光荣啊！伟大的共产党



最后再举一个更多声部的简单对位的谱例：

8 -11 巴 赫：音乐的奉献

（一）繁复对位

§5 简 述

声部数量愈多，一切繁复对位的理论范围就愈为宽广，各种组合的可能性也益发复杂，然而在实际音乐中却只运用了技术简单的很小一部分。下面我们只谈谈较常遇到的繁复对位形式。

§6 八度四重和五重对位

二重对位有两种结合。三重对位可以有六种结合。依次计算下去，理论上四重对位就可能有 6 × 4 ＝24种结合，五重对位有24× 5 ＝120种结合。

当然实际写作时，完全没有必要把这24种或120种结合全部列出来。

写作八度四重（或五重）对位时，只要避免每一对声部之间出现四度、五度音程，避免 9 — 8 的留音，并使每一个声部都有可能担任最低声部，那么，只要写出四种（或五种）结合，就足以证明24种（或120种）结合都可以成立了。如下例：

8－12

(a)

(b)

(c)

(d)
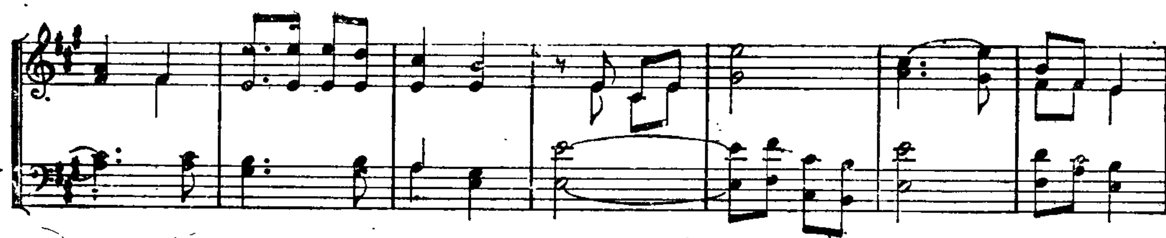
如果在一首乐曲中，不用某几种结合，写作时的限制显然还可以减少一些。如海

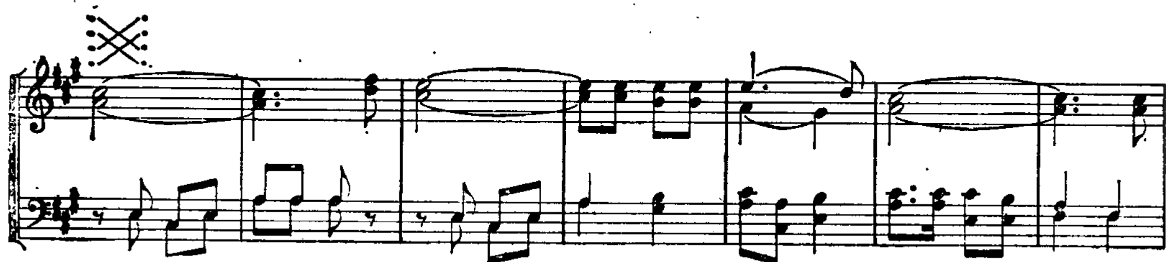
顿用了六种结合，已算为数不少了。

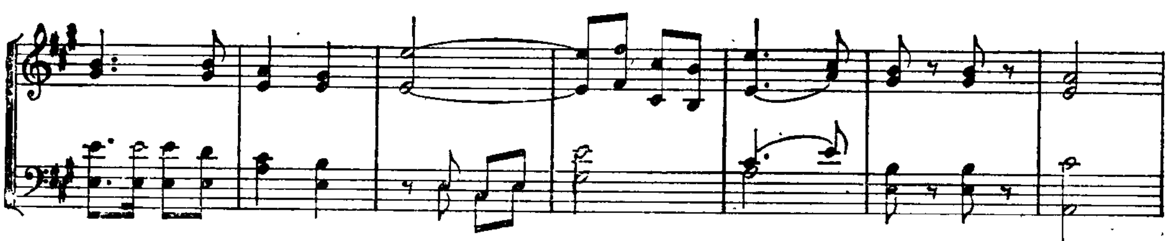
下例的四重对位用了六种结合。

8-13

海顿：C大调四重奏 Op.20 No.2
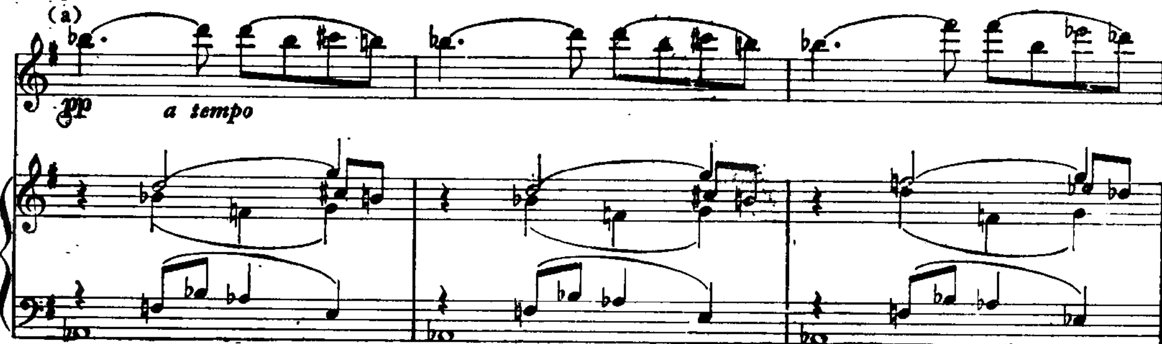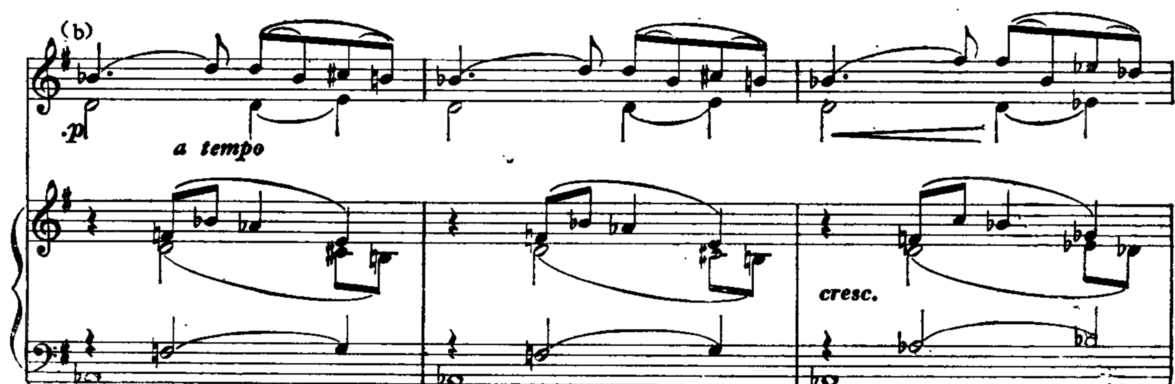






下例可以看到在主调手法中也可以应用八度纵向可动对位（可以算是八度六重对位）的手法：

马思聪：摇篮曲

8－15





下例虽有五个声部，却是八度四重对位，变形结合中有两个声部重复同一旋律：

8－16

王云阶：为了花香果又甜

(a)

(b)

下例是八度五重对位。例中各个旋律依次出现，由简而繁，使听众易于铭记识辨。声部的安排实际已成为模仿。说明对比手法的繁复对位和模仿的密切关系（可参看第五章§14）：

8－17

莫扎特：第四十一交响乐（朱比得）

A B C
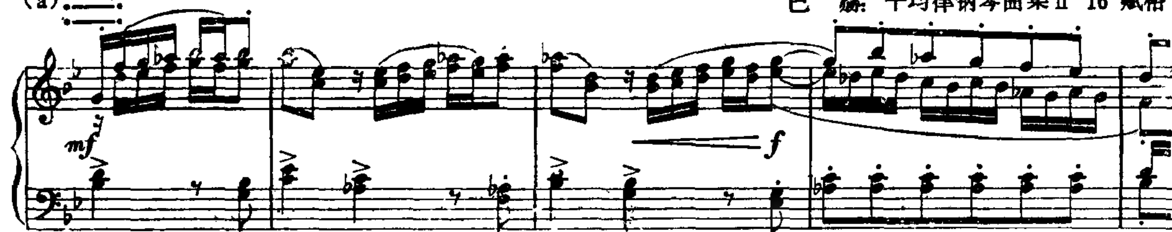
f
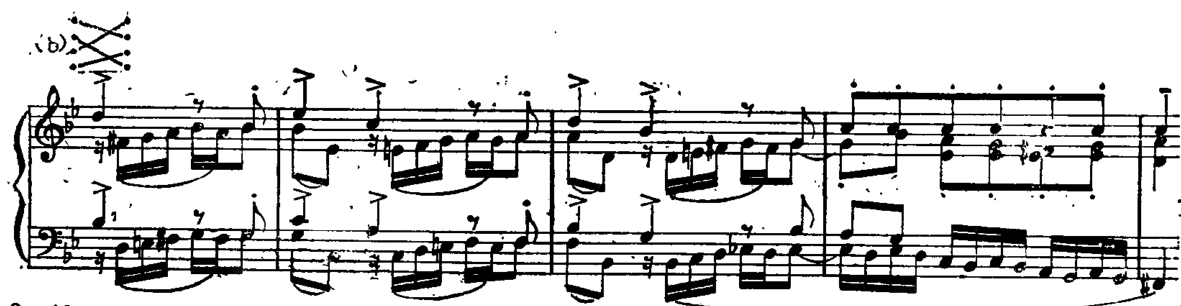
§7 三度重复音的对位

我们已经知道，对比二声部可以同时符合几种不同度数的纵向可动对位，（包括各种二重对位）的要求，因而可以产生几个不同的变形结合(见第四章例4—124)。把这些结合重叠在一起，就可以得出更多声部的三度或六度重复音的其它各种变形结合。下面两例中两个结合之间的关系，应视为八度四重对位：
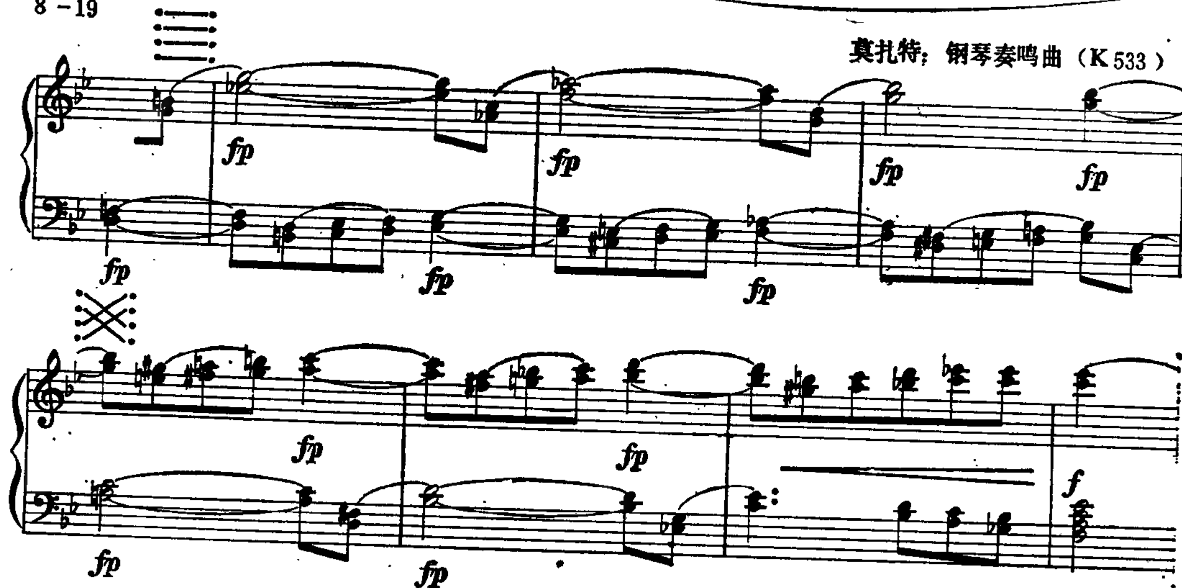
8-18

(a) 巴 赫：平均律钢琴曲集Ⅱ 16 赋格
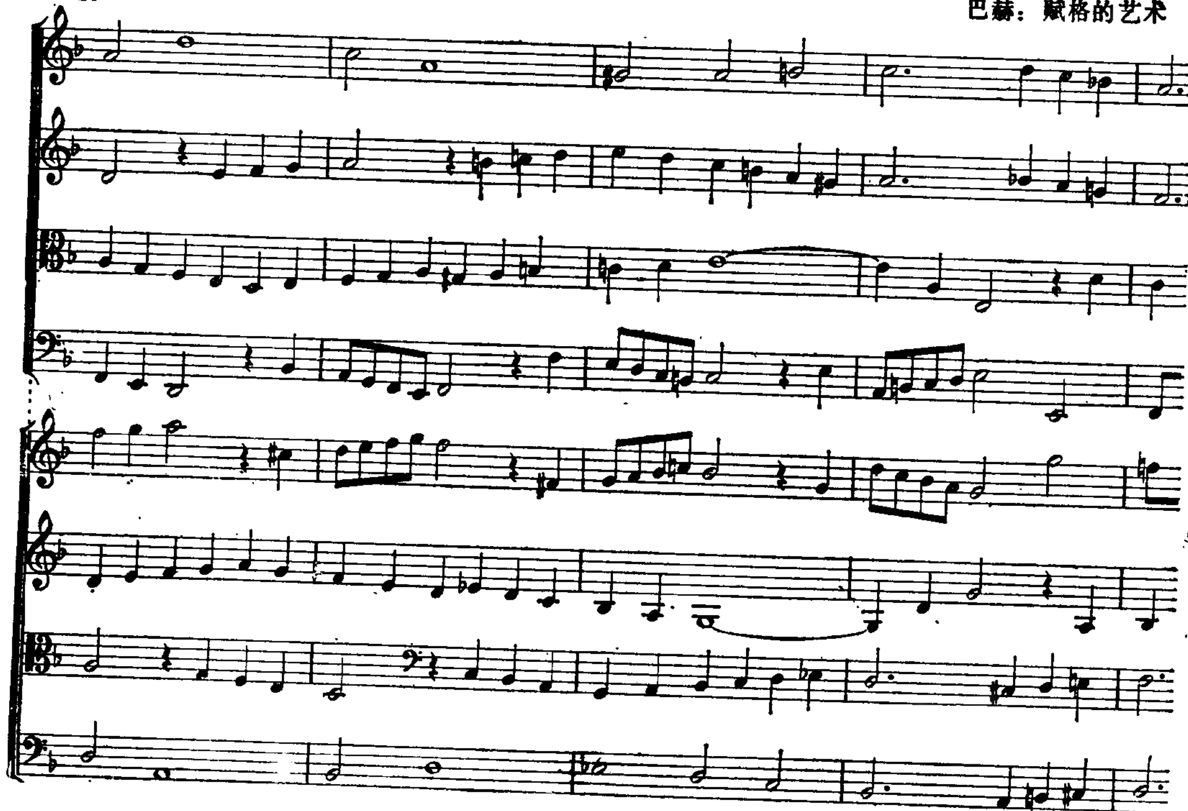




8－19



§8 倒影对位

三声部以上的倒影对位，比较少见。下面是巴赫作品中的例子：

8－20



作　业

写作对比四声部及八度四重对位。

第九章　模仿四声部及更多声部

(一) 简　单　对　位
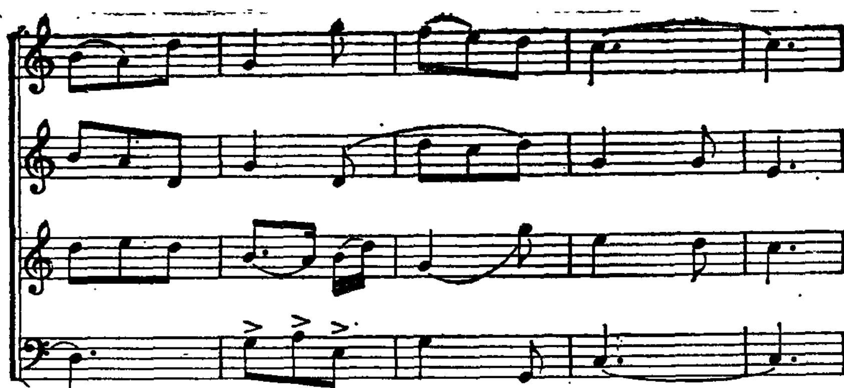
§1　简　　述

总的说来，声部数量愈多，各种模仿手法结合的可能性也随着增加，音乐表现也可能更丰富、更细致。然而，旋律线条的结合也愈趋复杂，不但增加了写作的困难，也不易为听众分辨和领略。因此，较常见、有实用价值的也限於四声部。

§2　附自由声部的模仿

在所有的声部中，可能只有两个或三个声部参加模仿，其它声部作为自由声部。在复调课中，自由声部应和这几个模仿声部构成对比的关系。在创作中，自由声部也可以和模仿声部中的一个作主调或支声的结合。下例是三声部的卡农模仿，女低音是自由声部，它时而作女高音和声陪衬，时而与之作支声的结合，最后脱离了女高音，转向男高音，为它作和声的陪衬：

9－1　　　　罗宗贤：光荣啊！伟大的共产党



写作时仍应该先写好那些模仿的声部，然后再配写自由声部。

§3 所有声部都参加模仿时的声部顺序

四声部都参加模仿时，声部进入的顺序可以有二十四种：

1. A‴ A″ A′ A	2. A″ A′ A A‴	3. A″ A‴ A′ A	4. A″ A′ A‴ A
5. A‴ A′ A A″	6. A′ A A′ A‴	7. A′ A‴ A A″	8. A′ A A‴ A″
9. A‴ A′ A″ A	10. A′ A″ A A‴	11. A′ A‴ A″ A	12. A′ A″ A‴ A
13. A‴ A A′ A″	14. A A′ A″ A‴	15. A A‴ A′ A″	16. A A′ A‴ A″
17. A‴ A″ A A′	18. A″ A A′ A‴	19. A″ A‴ A A′	20. A″ A A‴ A′
21. A‴ A A″ A′	22. A A″ A′ A‴	23. A A‴ A″ A′	24. A A″ A‴ A′

第1、2、5、6、13. 14、17、18这八种顺序，其中每个模仿声部出现时，都处于效果明显的外声部。
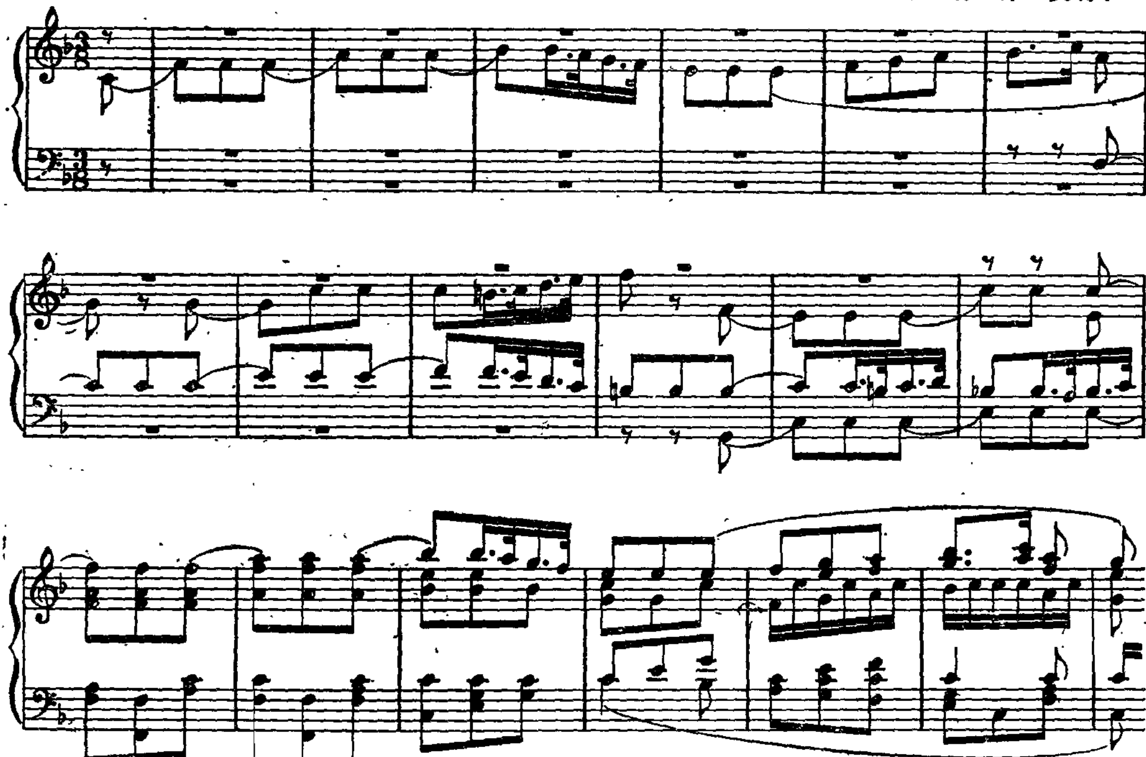
模仿五声部有120种声部进入顺序，其中有十六种每个模仿声部出现时，都处在效果明显的外声部。

不同的声部顺序，对于音乐表现所起的作用已在第七章中述及，无须重复。

§4　简单模仿和自由模仿
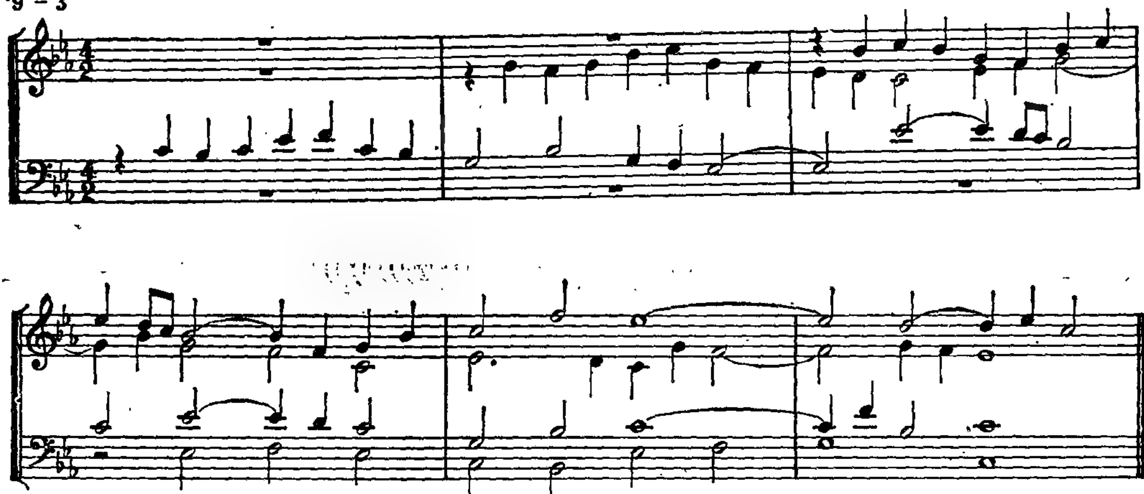
在所有的声部都参加的模仿当中，最常见的是简单模仿。其写法，先安排好几个声部开始的模仿部分，然后再配写其它部分，和配写对比四声部（或五声部）一样。下例中第三应句进入时引入了主调手法，并增添了重复的声部：

9－2　　贝多芬：第二交响乐
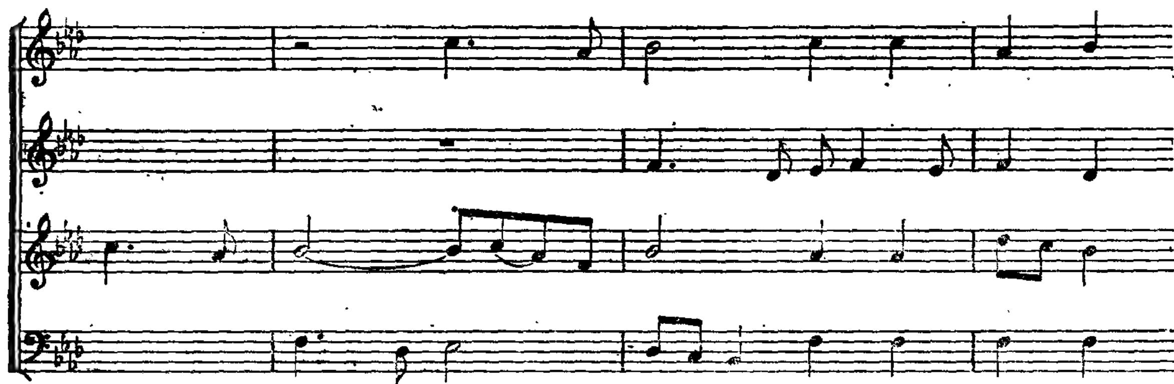


简单模仿在写作上没有太多限制，可以广泛地应用扩大、缩小、倒影等各种类型的模仿手法。下例第一应句是上五度模仿，第二应句是以商音为轴的倒影模仿，第三应句既是扩大模仿，又是以变宫音为轴的倒影模仿（与第一应句的关系是以商音为轴的倒影）：

9－3



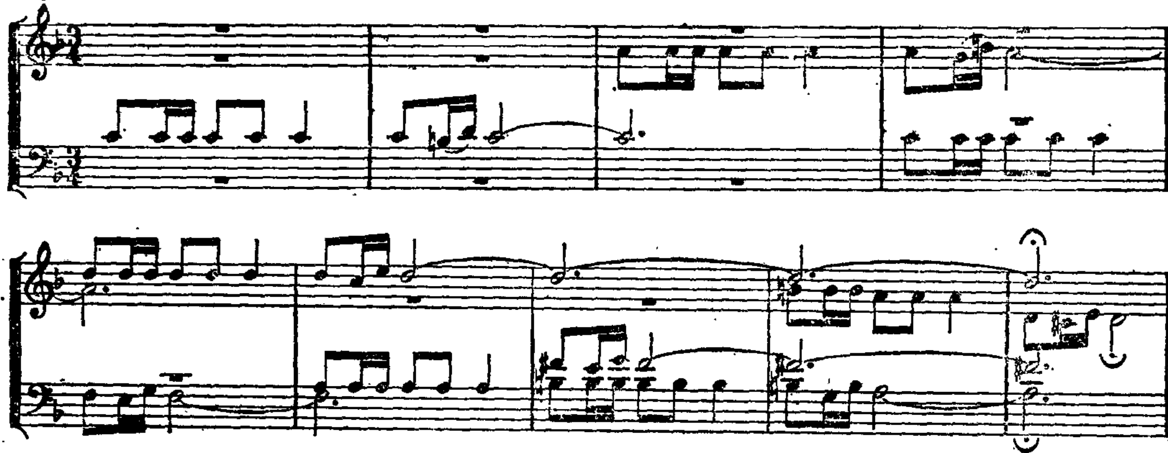
和声许可时，也不妨模仿得长一些，这就具有卡农式模仿的意味了：

9－4 王震亚编：阳关三叠



也可能继续模仿下去，但作些必要的改动，形成自由模仿。下例只改动了音高，保持原来的节奏型，成为节奏模仿：

9－5 星 海：九一八大合唱
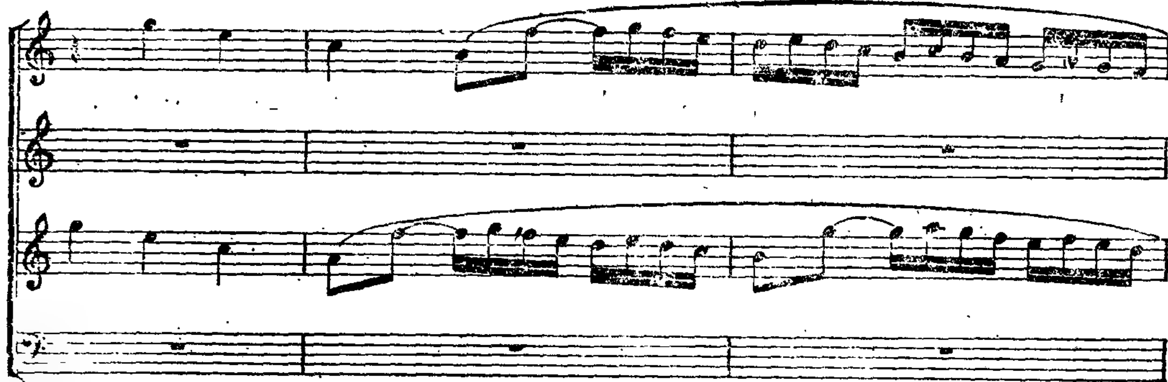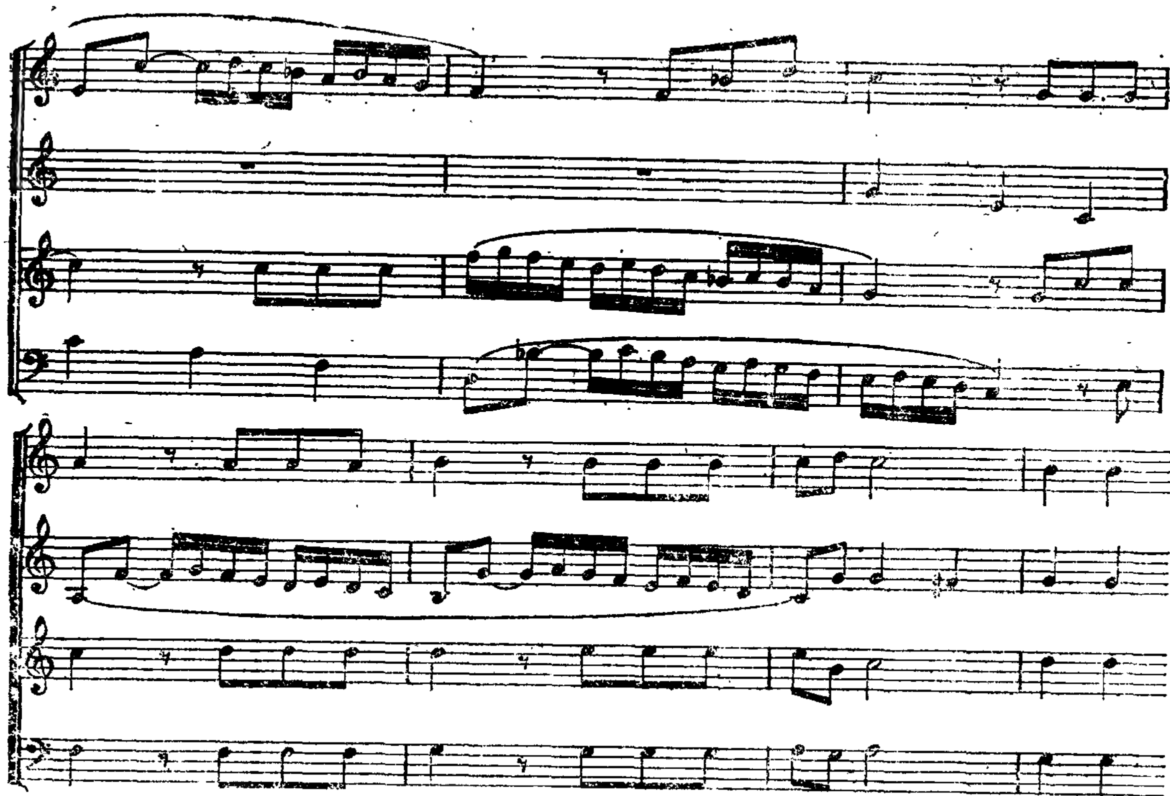


§5 部分声部作卡农式模仿

如果并不要求所有的声部都继续不停的模仿下去，例如四个声部中只有两个或三个声部作卡农式模仿，其它声部只是简单模仿，其写法只须注意先将卡农式模仿的声部处理妥当，然后再安排其它声部即可（可参考第七章§6、§7）不至产生技术上的困难。

下例前两声部作卡农式模仿：

9－6 亨德尔：弥赛亚
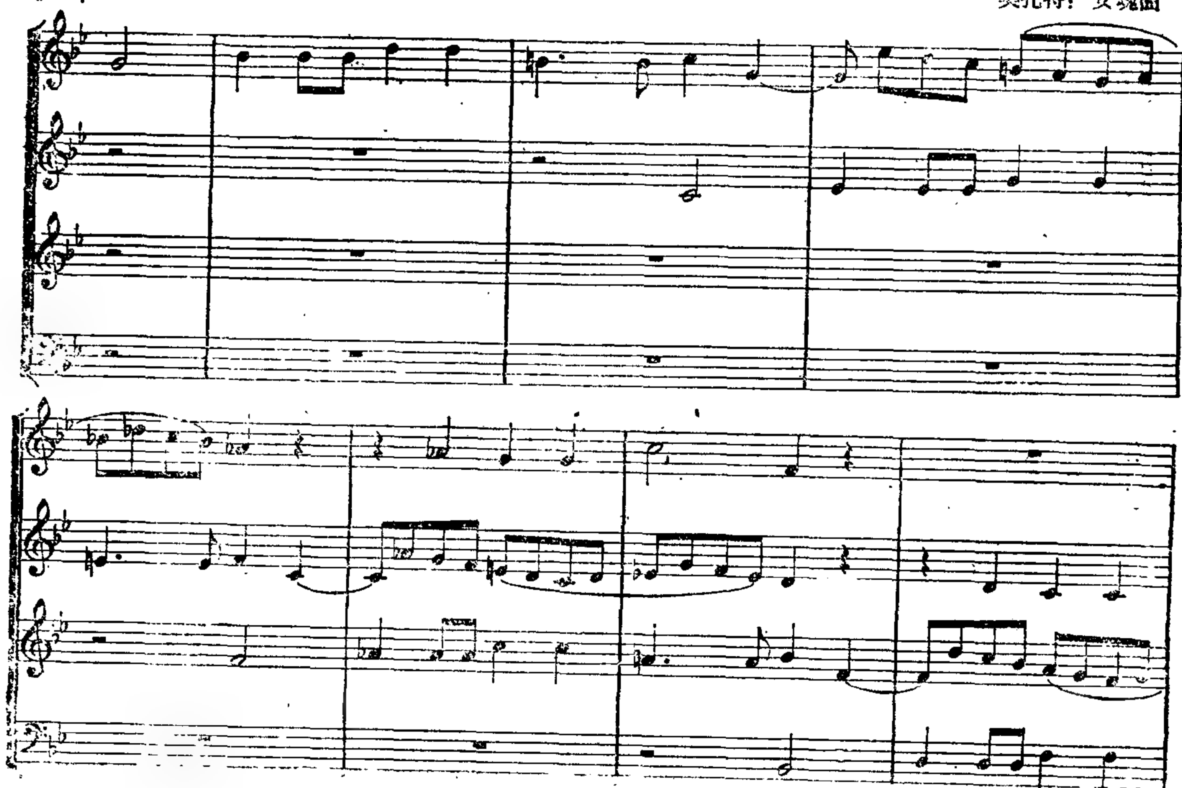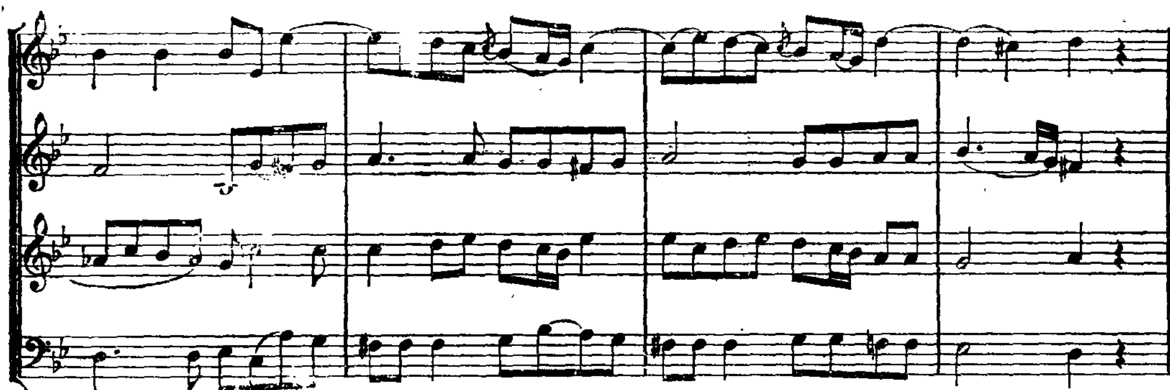




§6 所有声部作卡农式模仿

如果要求所有声部都继续不停地作卡农式模仿，则只有当声部进入顺序是上行或下行，而且每一对相邻声部之间的模仿关系相等（即A：A′=A′：A″=A″：A‴………）时才可能简单顺利的写作。下例，每一对相邻声部之间的关系是下五度，后两小节：

9－7　　莫扎特：安魂曲





如果不符合上述条件，则写作过於复杂，而且也不具实用价值，故我们不去详尽全面的研究。但是，对如下的这一种情况即A：A′＝A″：A‴，我们还是应该学习，这在音乐创作中较为普遍，技术上也还算简易。尤其当它们形成相隔八度的两组四度或五度音程的模仿时，在音乐作品中更为多见，因为这样的组合非常适合四部合唱中各声部的音区，使女声和男声合理的分成上下两组，同时也符合强功能的序进或最近的调关系。如下例，写作时仍可根据A：A′＝a（辅助声部）：A″的公式，只须求出一个辅助声部即可进行写作：

9－8　　巴　赫　b小调弥撒

a

A‴

A″

A′

A

从这个例中可以看出四声部中所有六对声部之间的关系：

（1）A（这里指整段旋律，不仅指前面两个音符）是根据所有其它声部配写而成，故A和A′、A和A″、A和A″′，这三对声部的和声关系必然良好。

（2）既然A：A′＝A″：A″′，那么A和A′的关系就保证了A″和A″′的良好结合。
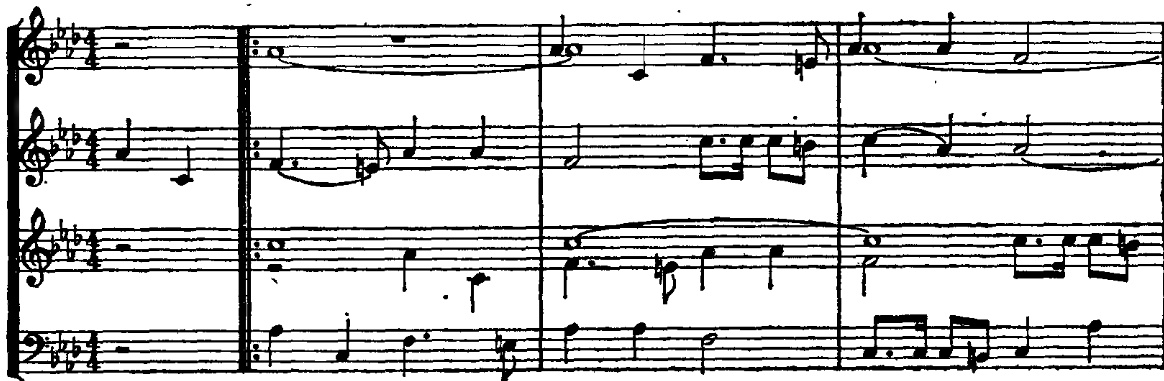
（3）由於A：A′＝A″：A″′，则必然A：A″＝A′：A″′，因之，A和A″的关系又保证了A′和A″′的良好结合。

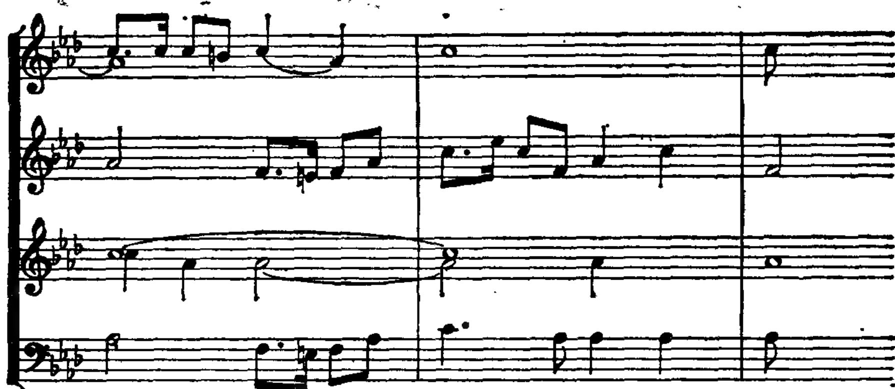
（4）在写作A时，只有A′和A″的关系，原先无法预计，现依靠辅助声部的规律就能得到保证。

我们不必去考证巴赫写作时是否采用了辅助声部，重要的是，我们理解了这一规律，掌握了这种方法之后，写作起来更为方便，不至束手无策。

和模仿三声部一样，如果整段音乐都由同一个和弦构成，即使不依靠辅助声部也可以顺利地创作。这时须考虑的只是各声部之间的平行和同向五度、八度的问题：
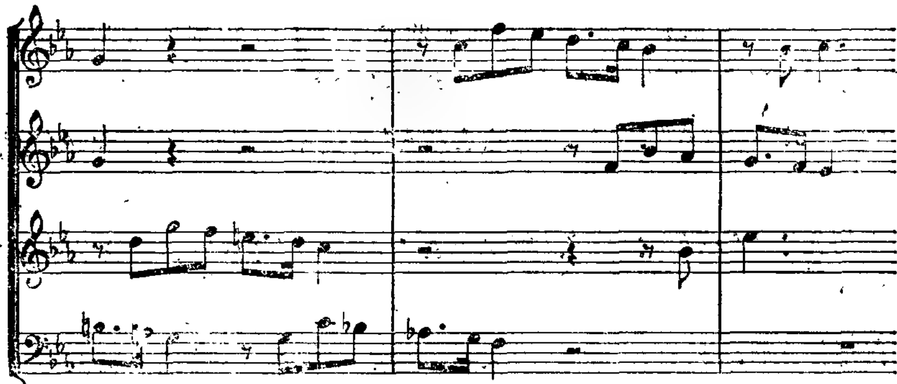
9－9　　　　陈铭志：洗菜心
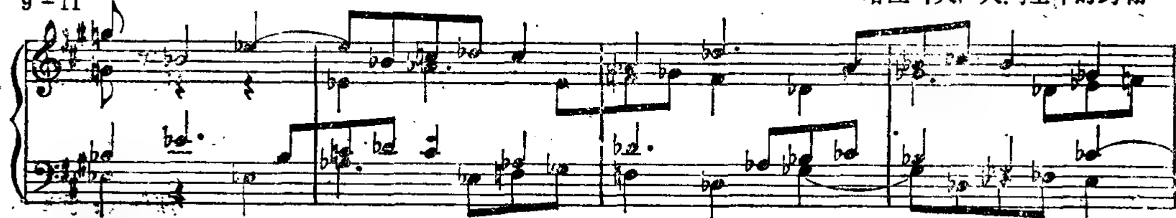




如果能够充分利用停顿、间歇，也可以避免不合理的和声结合，减少创作中的限制。在下例中，虽然实际上经常只有两个声部同时发声，但是我们仍然听得出是四个声部的模仿：
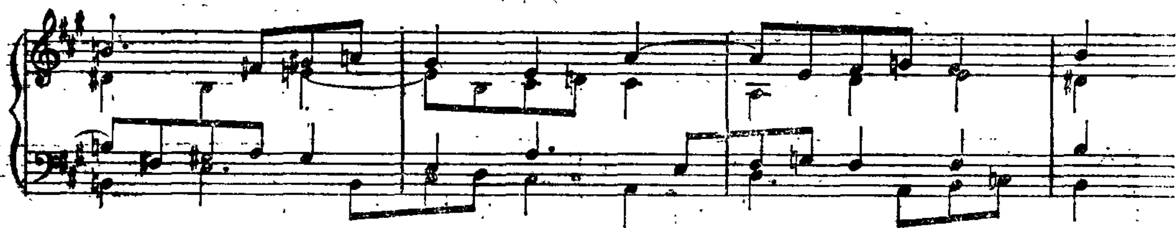
9－10　　亨德尔：弥赛亚



下面我们再举一个精密严格的实例，说明四个声部也可以写出卡农式模进：

9－11　　塔涅叶夫：大马士革的约翰





本章中前面所述内容，和模仿三声部中相应的部份，性质上、原则上均完全一致，可与第七章对照参考。

（二）多重模仿
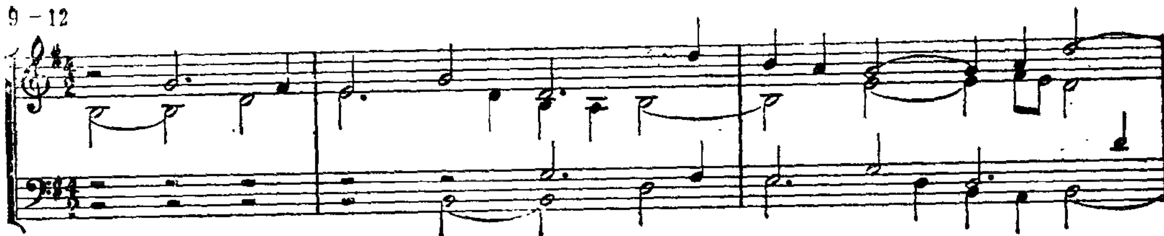
§7　简　　述

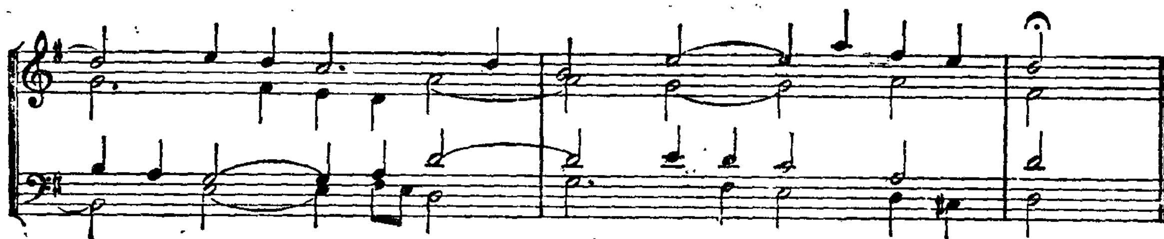
声部数量愈多，各种手法综合运用的可能性也相应的增多。从这无数的可能性中，衍化出一种新颖的，有规律的，既饶有兴味又颇具实用价值的组合方式，即所谓多重模仿（或多重卡农）。由于它自成一系统，故虽属简单对位，还是要专作研究。

§8　二重模仿
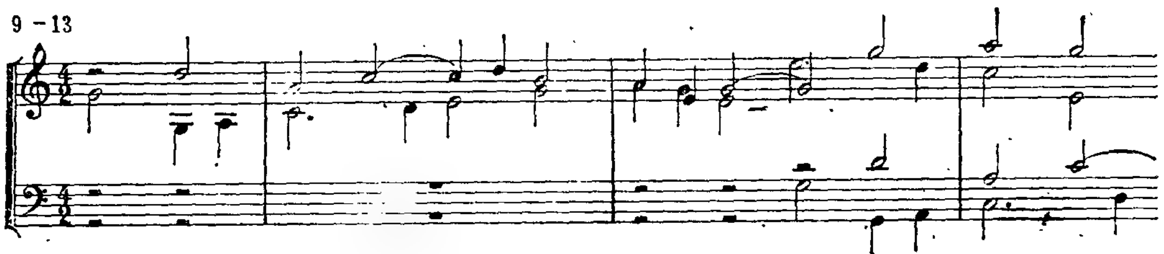
模仿至少需要两个声部，进入四个声部的写作之后，就有可能使两套模仿二声部同时进行，故谓之二重模仿。在复调课中，这两套模仿之间的关系应该是对比关系，也就是综合地应用了对比手法和模仿手法。比如，先出现两个互相对比的起句，随后进入它们各自的应句：

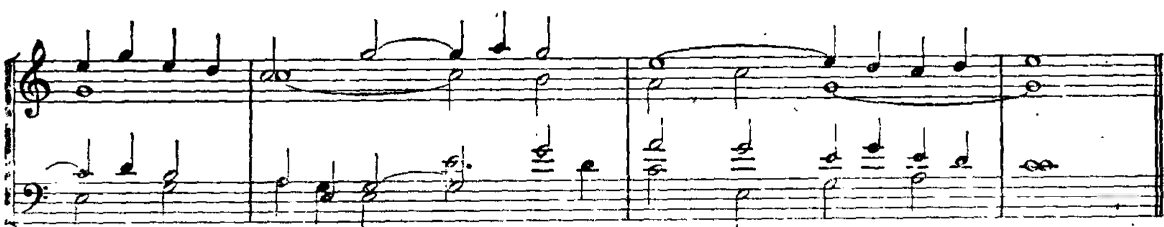
9－12





9－13





写作方法非常简单。先写一段对比式二声部$\frac{A}{B}$，然后把这两个旋律移到另外两声部（通常总是根据同样的模仿条件，如上例均为下八度，后两小节）中去成为$\frac{A'}{B'}$，再根据$\frac{A'}{B'}$，在原先的两声部上接配$\frac{C}{D}$，这样继续不停的配写，直到不需模仿时用终止式将它结束。可图示如下：

A ——C ——E ——………………………………………………

B ——D ——F ——………………………………………………

A′——C′——E′——…………………………………………

B′——D′——F′——…………………………………………

在上例这种声部顺序中，需要注意，配写$\frac{C}{D}$，$\frac{E}{F}$，……时，两个上声部中原可以出现四度音程，但移到两个下声部时会成为四六和弦，故宜避免。

下面举两个这样组合的实例：
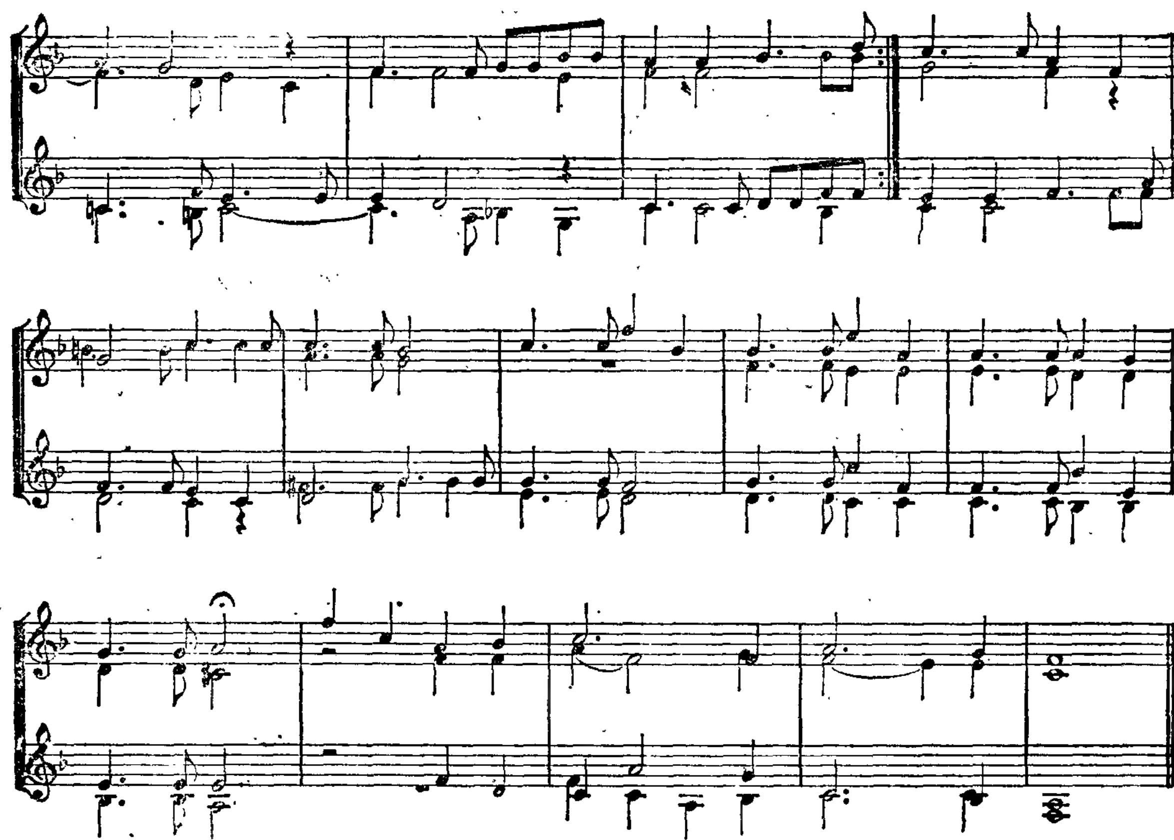
9－14

巴　赫：欢跃的喜悦（管风琴前奏曲）
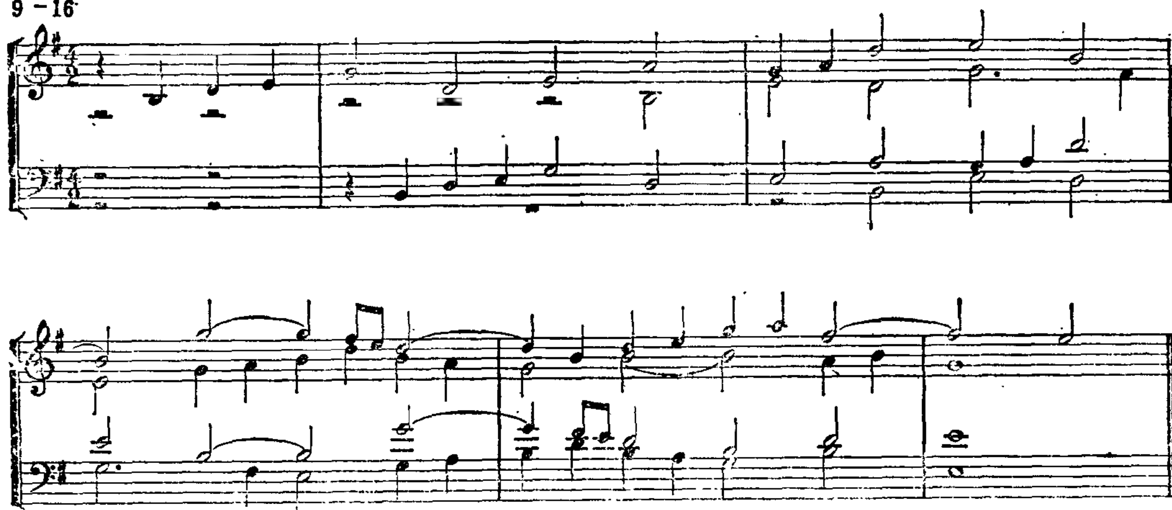
下例为下四度模仿，无终卡农。二重模仿中，写作无终卡农，亦无困难，只须将 A：A′＝辅助声部a：A″的公式扩展为 $\frac{A}{B}:\frac{A'}{B'}=\frac{a}{b}:\frac{A''}{B''}$，据此求出两个辅助声部位置即可：

9－15

舒　曼：徒歌 Op.96 No.6



二重模仿，也可能表现为另外一种形态，即先出现一套模仿二声部的起句和应句，随后，以同样的条件，引入它们各自的对比旋律，使之形成另一套二声部模仿：



这好象两套模仿二声部在互相对比着。和前面几个例子比较，虽然表现形态很不相同，但作法却完全一样。上例所采用的声部顺序，依然可用前面的图式说明，只不过 B、D和B′、D′这两部分用的是休止符吧，因此写作上更为简易：

A——C——E——G——……………………………………………

(B=)(D=) F——H——……………………………………………

A′——C′——E′——G′—— ………………………………

(B′=)(D′=) F′——H′—— ………………………………

但是，不论哪一种形态，如果采用其它种类的声部顺序，都会产生需要注意的不同问题。

比如采用这样的图式：

A——C——E——……………………………………………
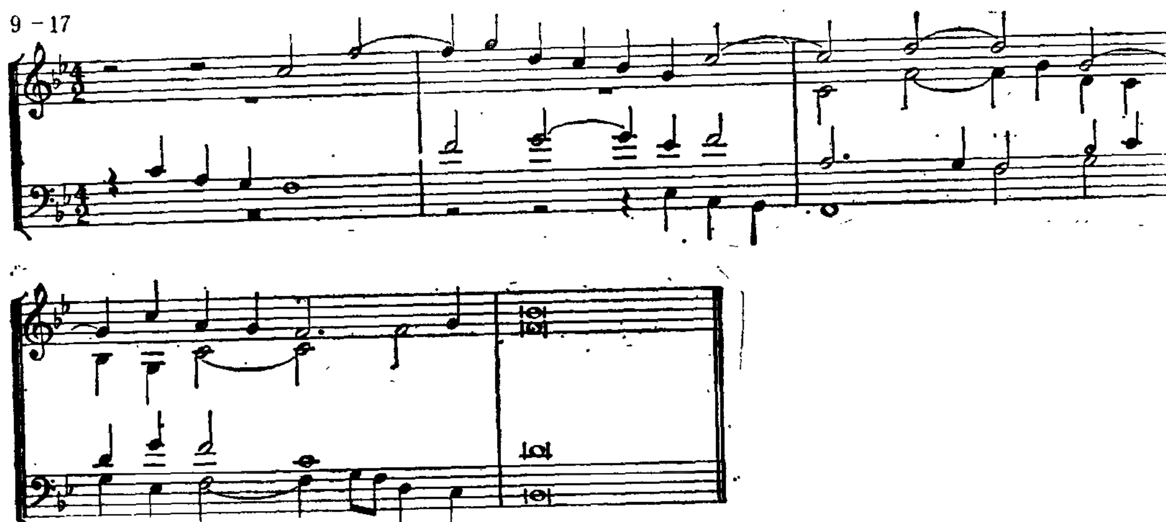
A′——C′——E′—— ……………………………………

B——D——F——……………………………………………

B′——D′——F′—— ……………………………………

则女高音声部和男高音声部不应出现四度和声音程：

9－17



又如采用如下的图式：

B′——D′——F′—— ……………………………………
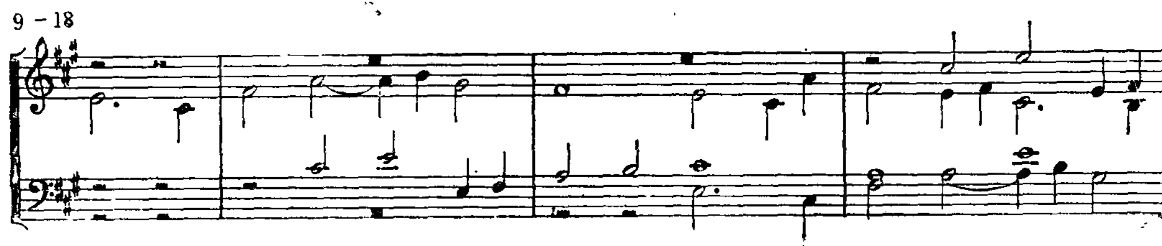
A——C——E——……………………………………………
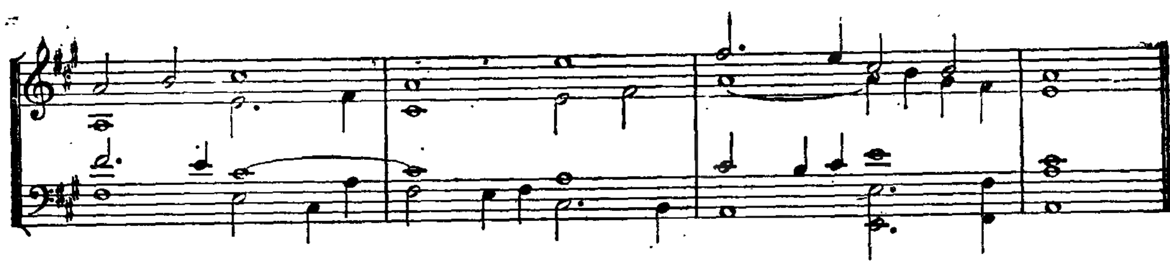
B——D——F——……………………………………………

A′——C′——E′—— ……………………………………

则中间两声部的旋律需符合二重对位的要求，否则上下颠倒移到两个外声部时，就会产生不合理的和声音程：

9－18





只有采用如下图式才能无所顾忌的写作，就和配写对比式四声部中的两个下声部一样：

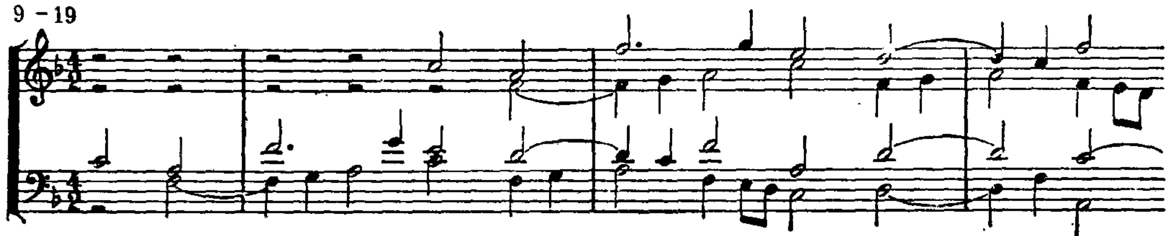
A′——C′——E′—— ……………………………………………

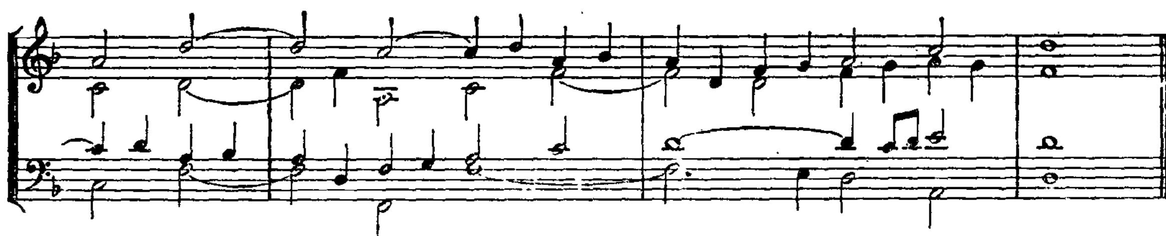
B′——D′——F′—— ……………………………………………

A——C——E——……………………………………………………

B——D——F——……………………………………………………

9－19
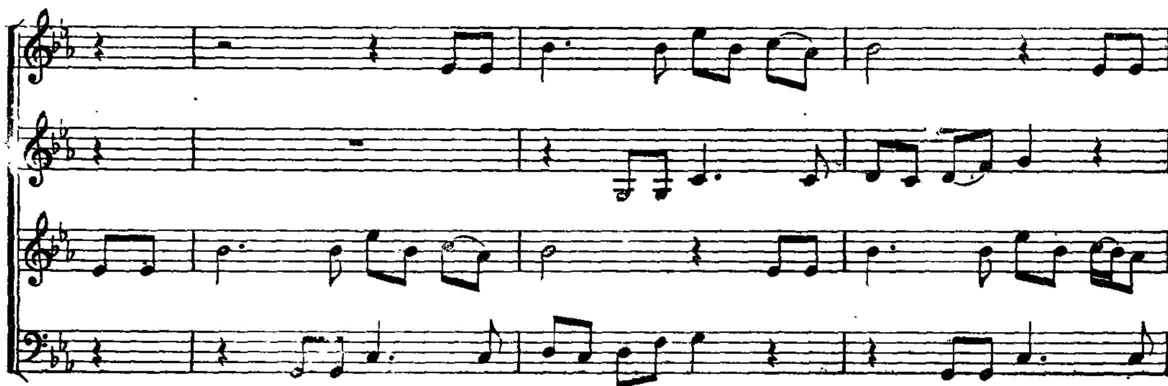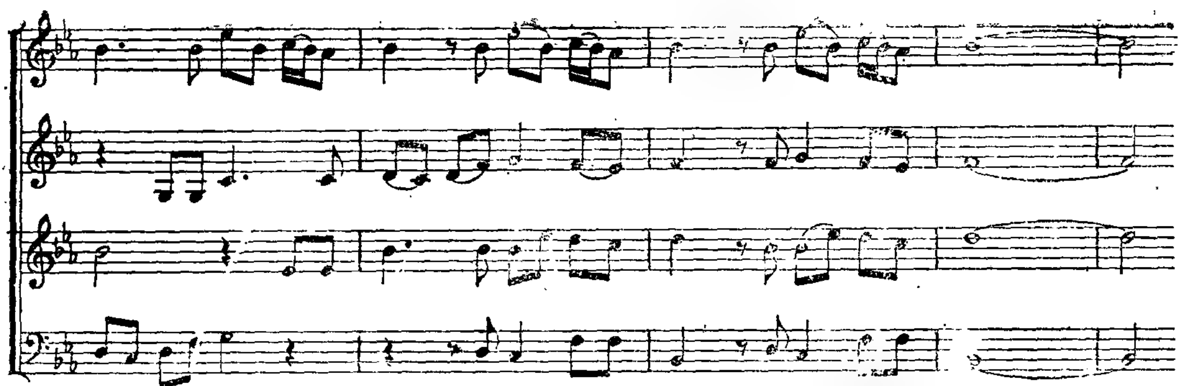




下例虽采用了上述声部顺序，但由于是无终卡农，故仍须遵守八度四重对位的规则。试求出辅助声部，即可证实：

马思聪：春天大合唱

9－20

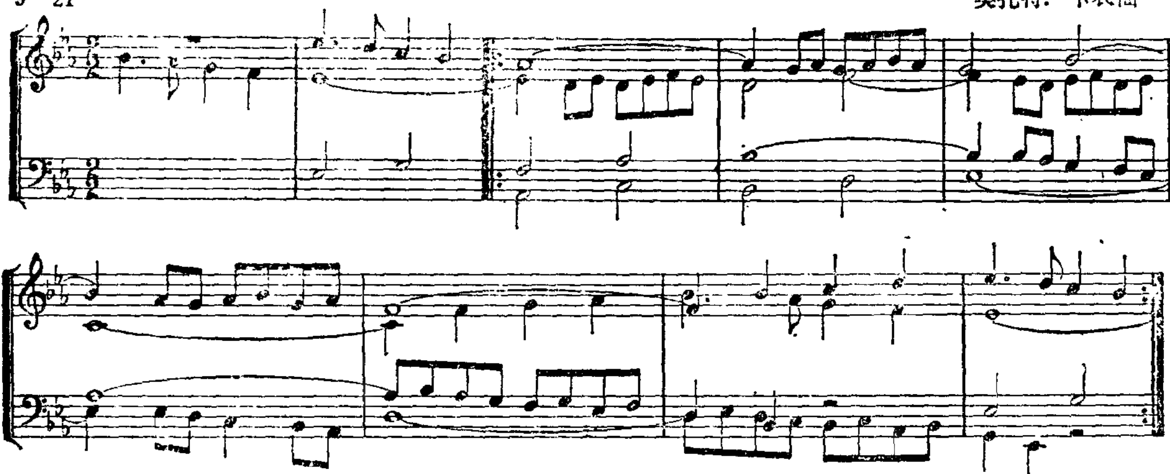




上例也可视为A：A′＝A″：A‴的四声部模仿，但只是两套节奏模仿，音高可以自由改动，类似两套对比二声部，所以更近于二重模仿的性质。

下面再举一个另一种声部顺序的实例，学者可以自己考虑写作时应有什么特别需要注意之处：

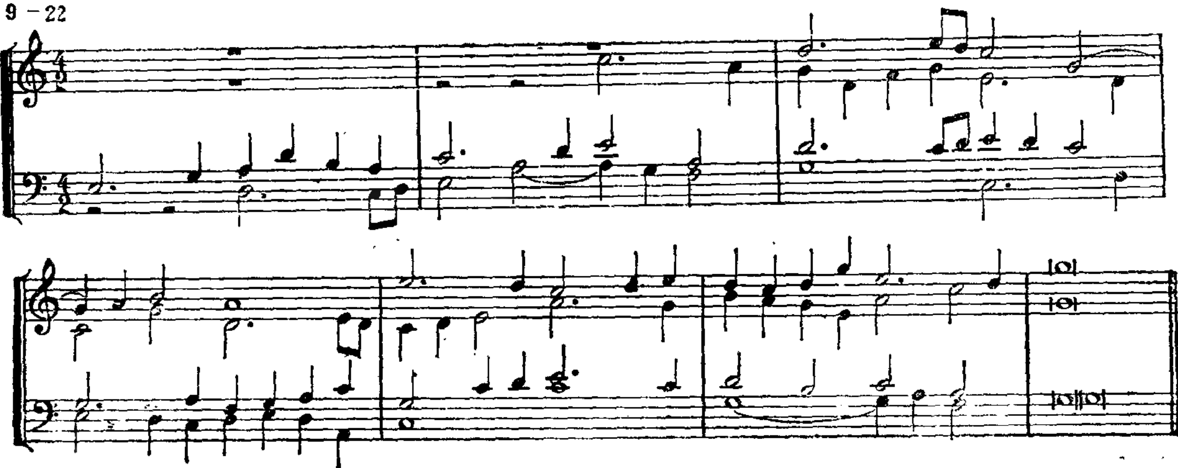
9－21　莫扎特：卡农曲



这个例子中开始声部出现后，应句和对比旋律同时进入，但由于女声和男声很自然地分成两组，形成两套模仿二声部的互相对比。

二重卡农也可运用扩大、缩小、倒影等其它各种类型的模仿手法，下面是一个倒影模仿的谱例：

9－22



可以图示如下：

B〃——D〃——Ⅎ〃——………………………………………

∀〃——C〃——E〃——………………………………………

A——C——E—— ………………………………………………

B——D——F—— ………………………………………………

而在下面这种组合方式中，配写中间两声部时，除倒影要求外，还要遵守二重对位的规则：
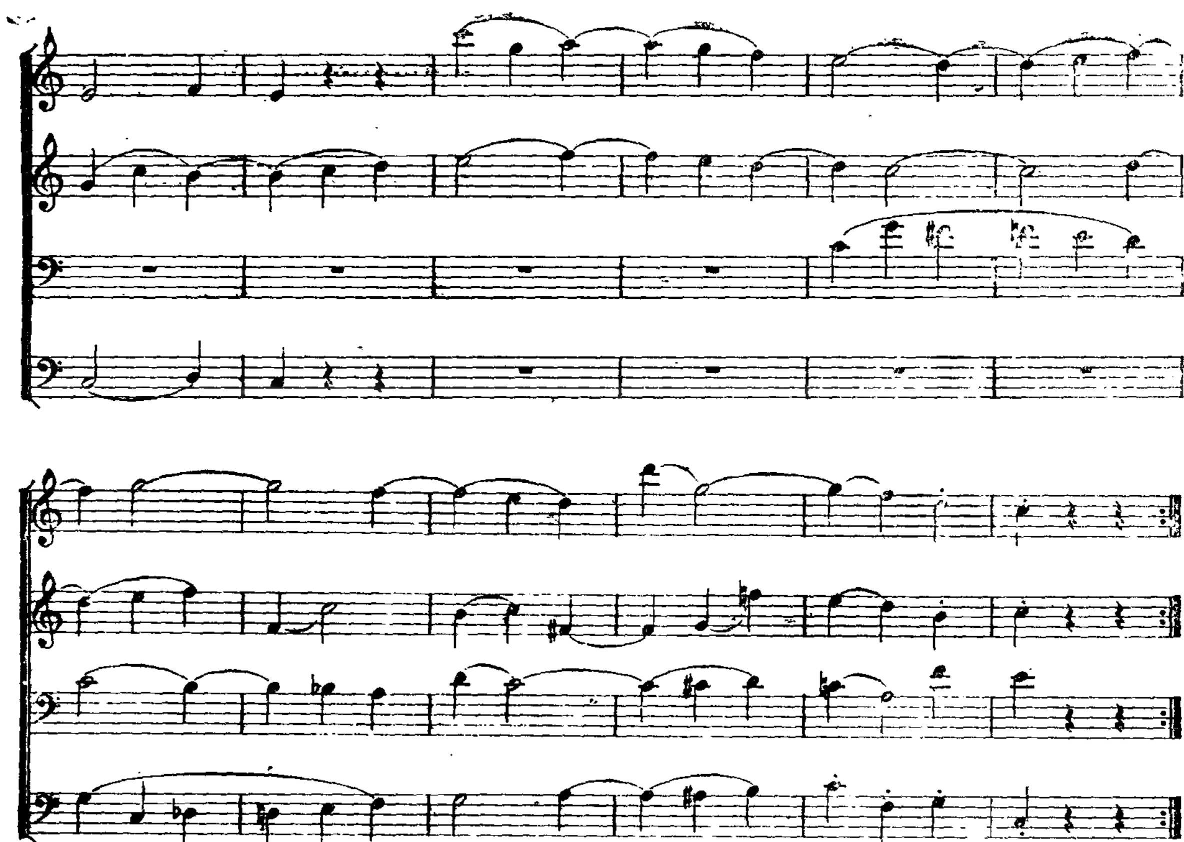
9-23　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　莫扎特：c小调小夜曲

第一双簧管

第二双簧管

第一大管

第二大管
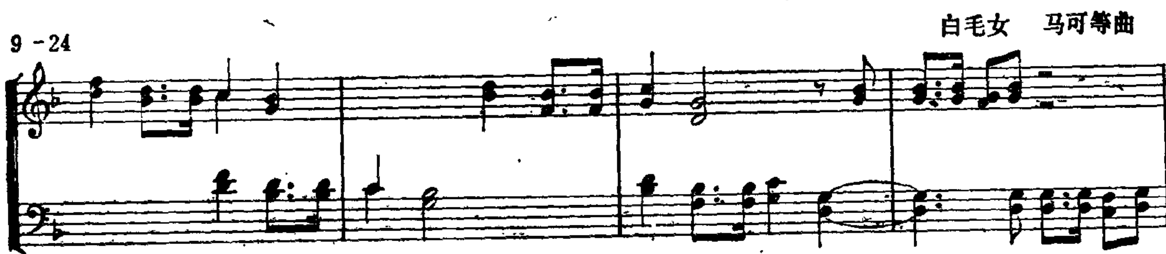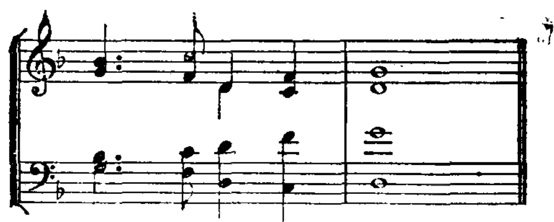


这一段精致、巧妙的音乐，值得我们仔细分析。开始时，上两声部和下两声部各自作反向（倒影）模仿。模仿的条件相同，都是以E音（第三级音）为轴(主音对属音)，后两小节，所以，在配写中间两声部时，还应该服从倒影对位及八度二重对位的双重要求。第十五小节之后（已转入属调），两套模仿的条件不同了，虽然依旧是两小节的模仿，可是两个上声部之间的关系是以B音（第三级音）为轴（仍是主音对属音），而两个下声部之间的关系都是以G音（主音）为轴，改为主音对主音了。这里配写中间两声部时需要符合倒影对位和十二度（不是八度）二重对位的双重要求。最后，到第二十一小节时，才恢复原状，回到原调，但却将原来的旋律用切分音及半音的改动而取得变化。令人赞叹的是在如此复杂而严格的要求下，能写出这样自然而流畅音乐。

在实际创作中，二重卡农有时并不综合运用对比和模仿的复调手法，而是综和运用了模仿手法和主调手法：
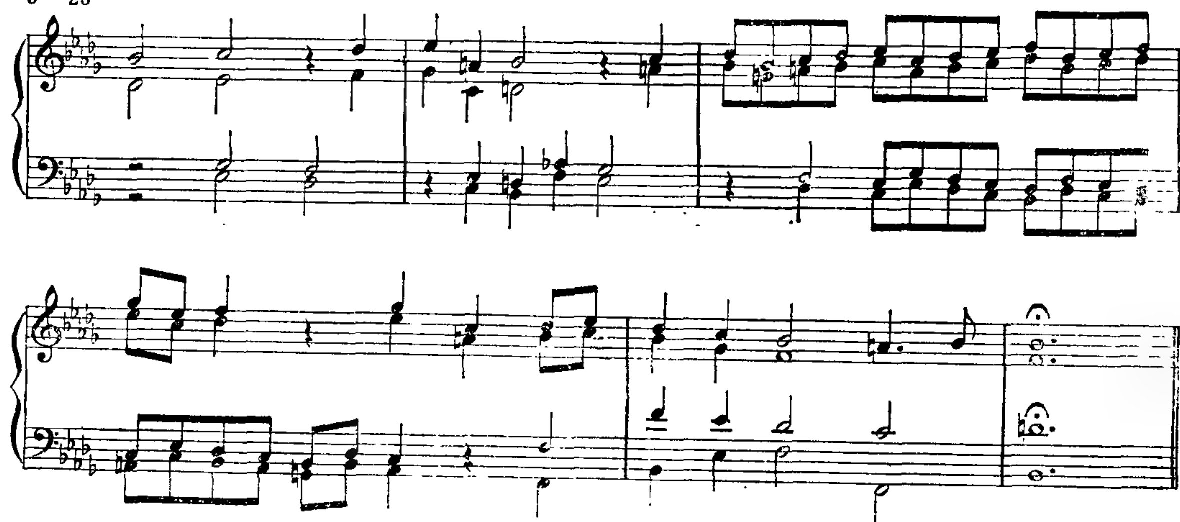
白毛女　马可等曲

9 -24
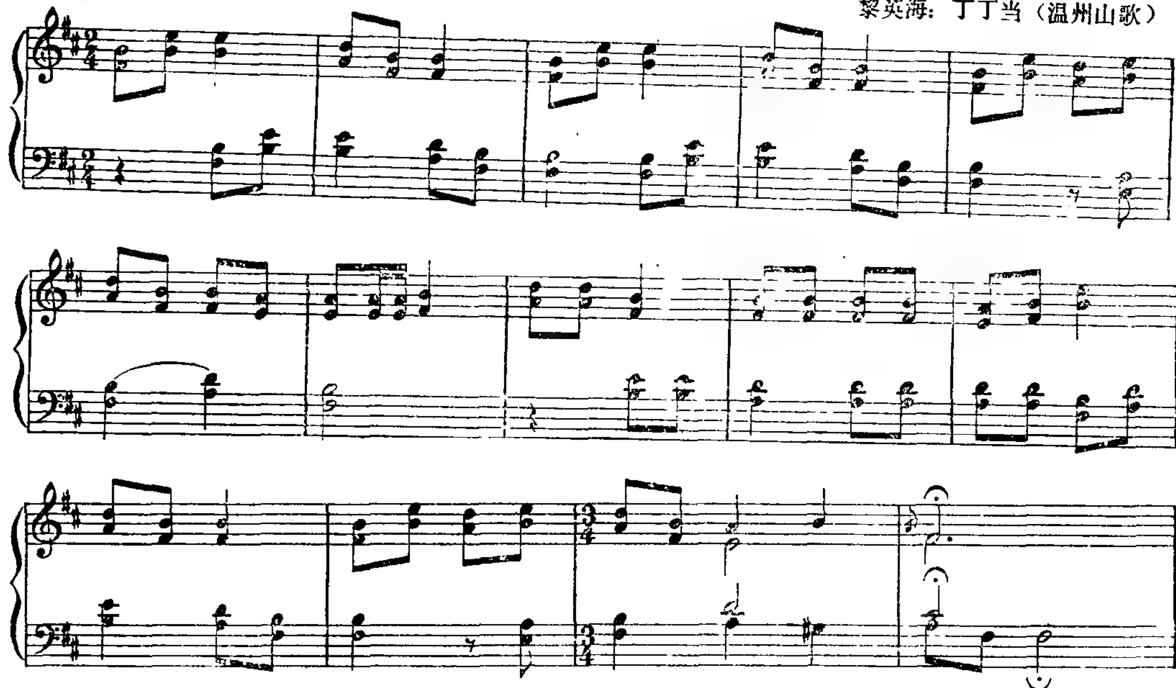




或者完全用两串平行三度或平行六度的旋律来进行模仿：
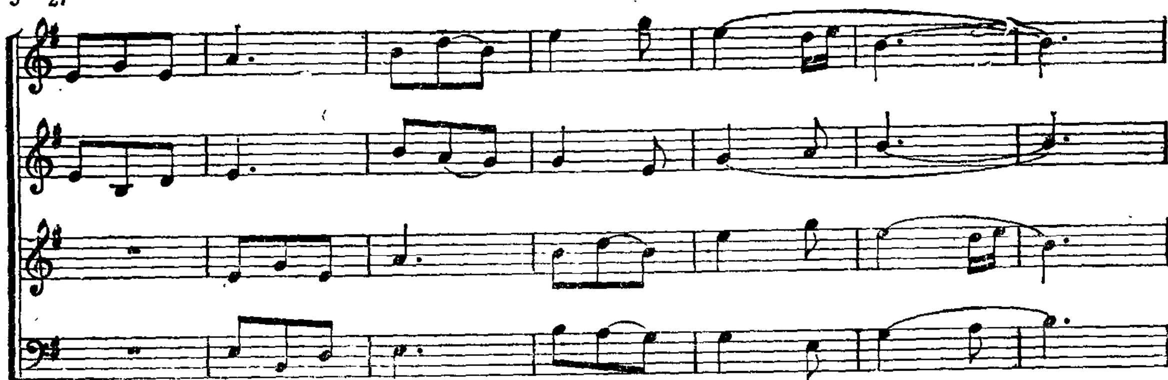


在应用非三度结构和声的作品中，出现平行四度的二重模仿也是可能的：



下例与其说是综合了主调手法和模仿手法，还不如说是综合了支声手法和模仿手法，因为上两声部和下两声部，都更近于支声的性质：

9－27　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　罗宗贤：草原之歌



学过前面的课程之后，再看最后这几个实例，就会觉得非常简单，故不必再作任何分析和解释。只须说明一点，即音乐表现的深度和技术的深浅并不一定成正比。

§9　更多声部的加入

四声部以上的多重模仿，我们只举些实例。

五声部时，新加入的声部可作为自由声部，成为附自由声部的二重模仿：

9－28　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　巴　赫：节日的城镇（清唱剧）
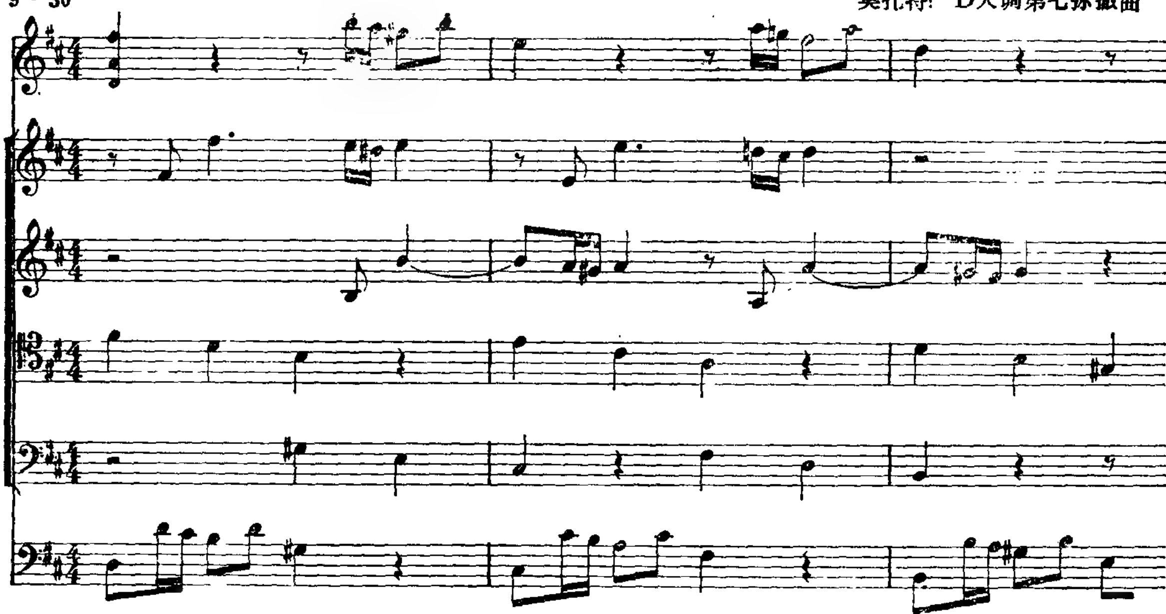
六声部时，通常采用两种方式，一种是六声部的二重模仿，即两套模仿三声部：

拉　夫：《七重奏》（Op.178）

9－29
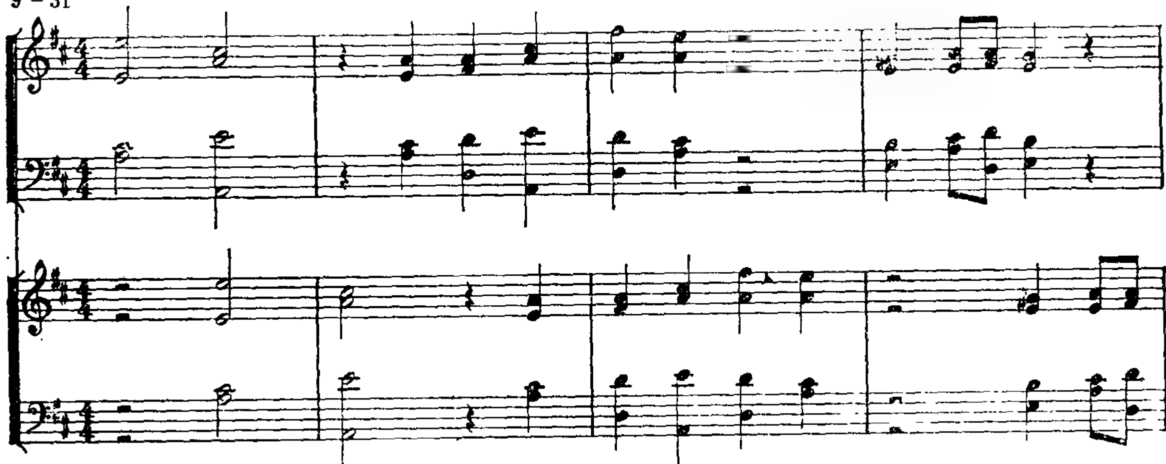
另一种方式是六部三重模仿，即三套模仿二声部：

9－30　　莫扎特：D大调第七弥撒曲



八声部时，通常用两个合唱团，先后作同度模仿，形成四重卡农：
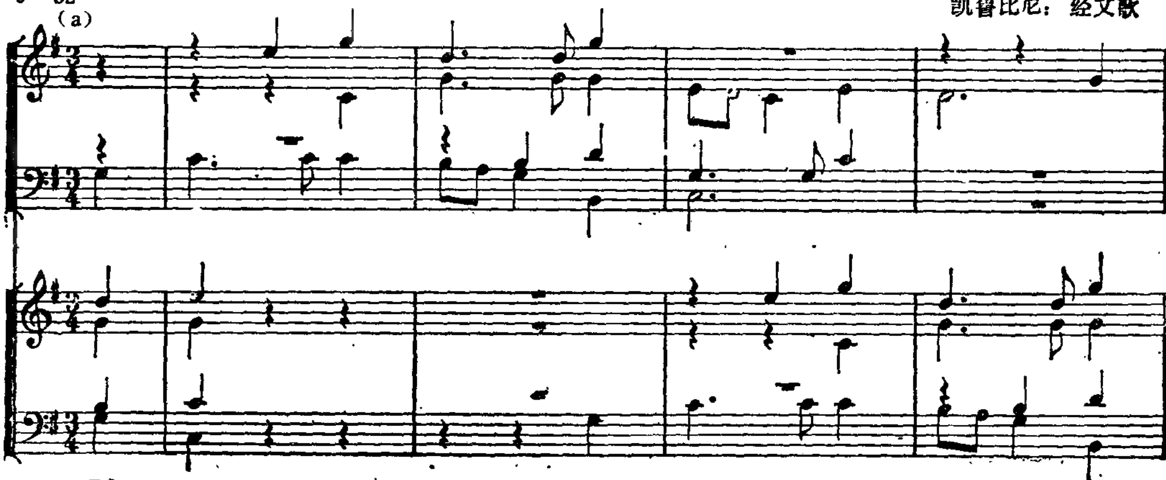
9－31　　拉　索：回声
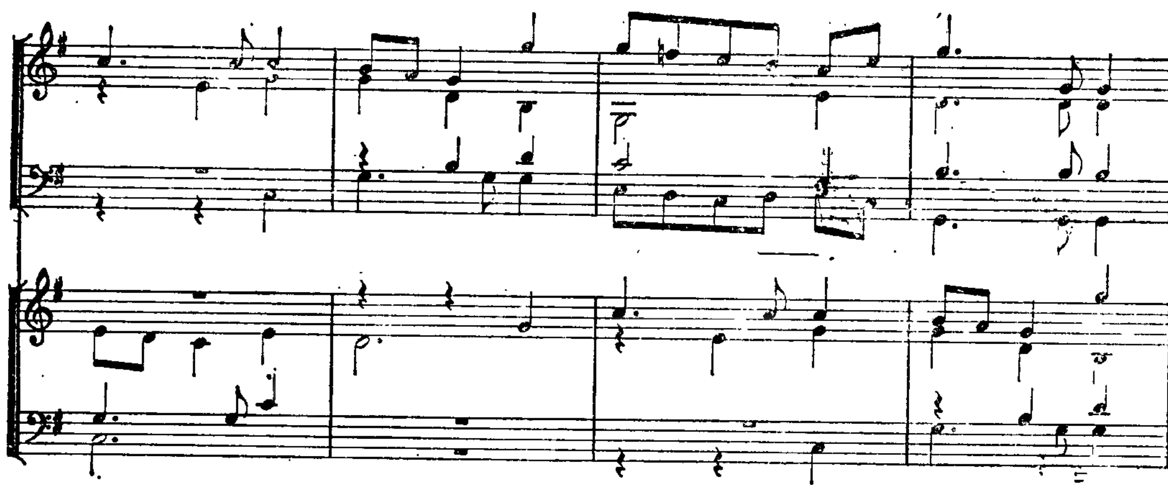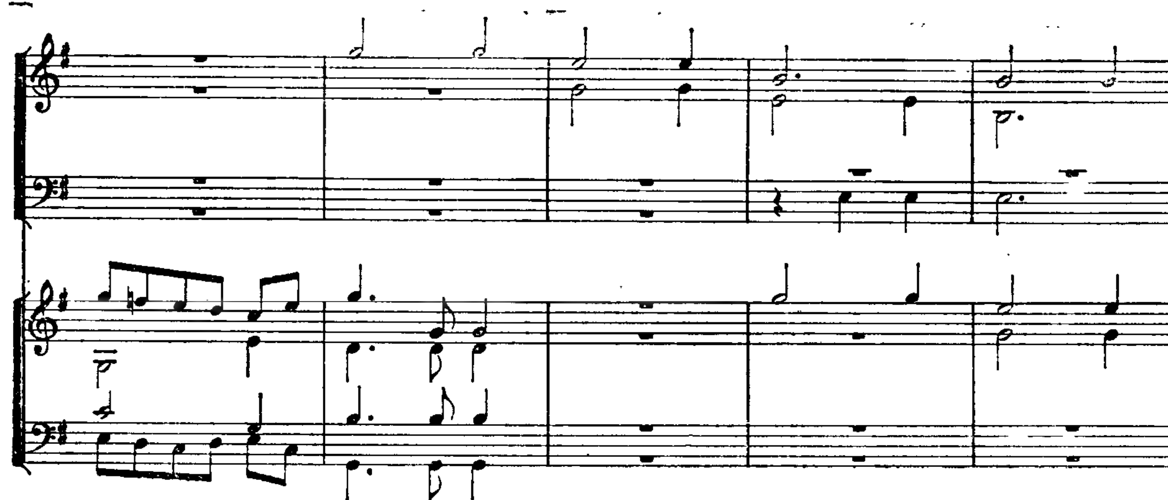


上例中每一个合唱团都是简单的和弦式主调陈述，但也完全可能由四个对比声部构成，或在其中包括模仿，甚至是二重模仿。两个合唱团先后模仿的关系也不一定是同度，可能是倒影模仿等。下例的三个片段可以说明这些问题：
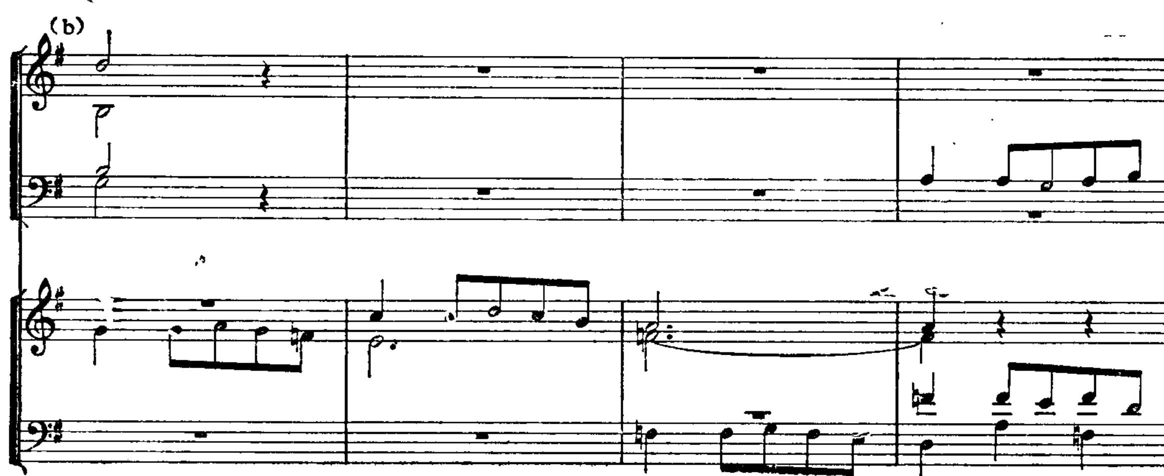
9－32　　凯鲁比尼：经文歌

(a)
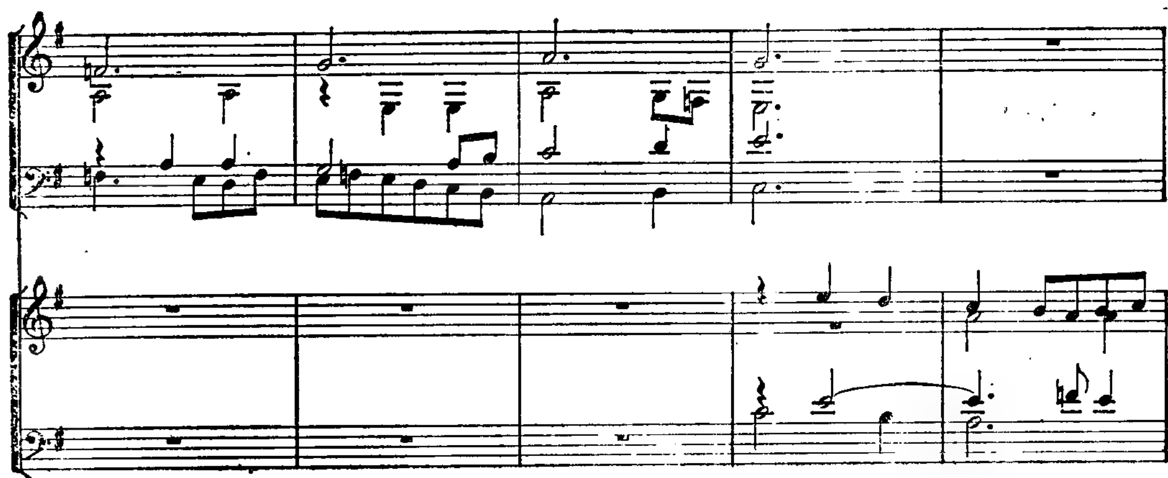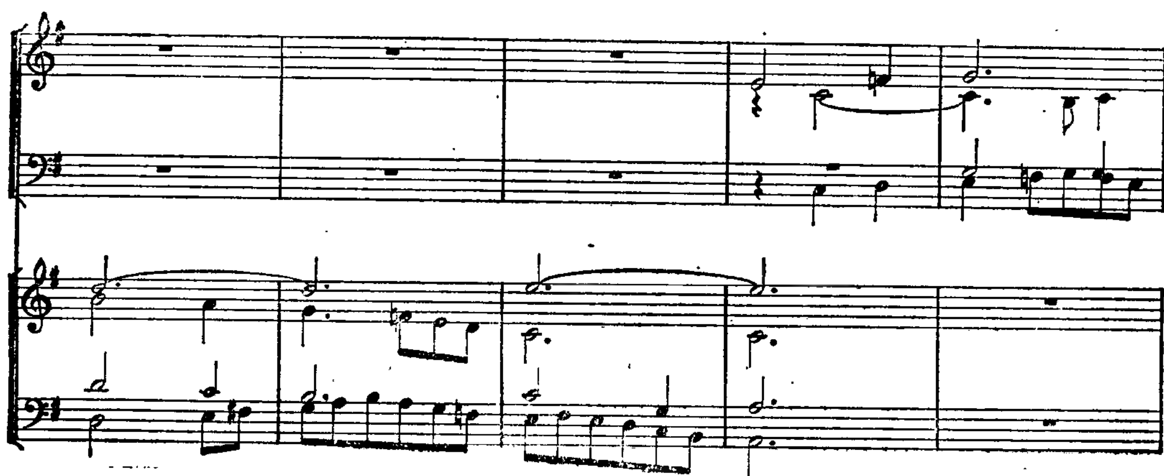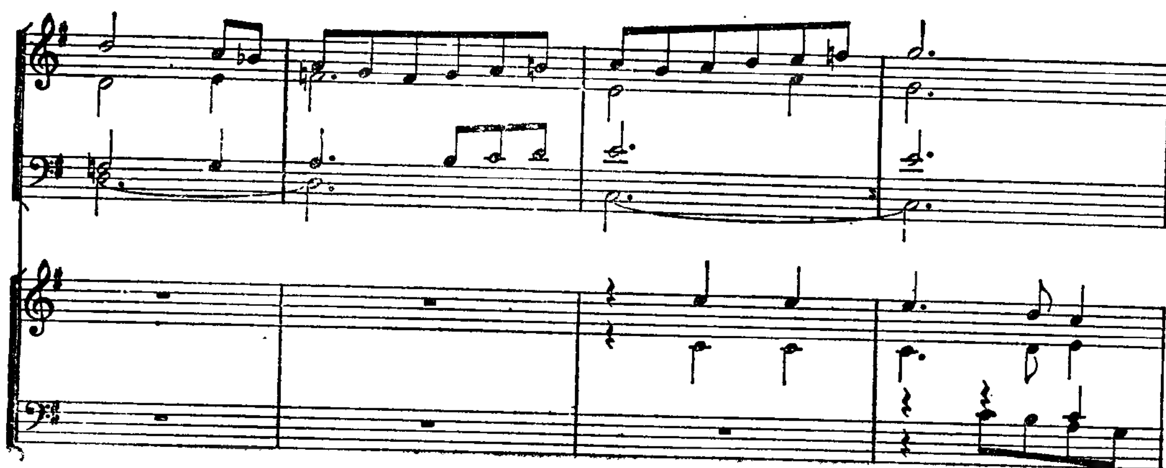







(b)

(c)
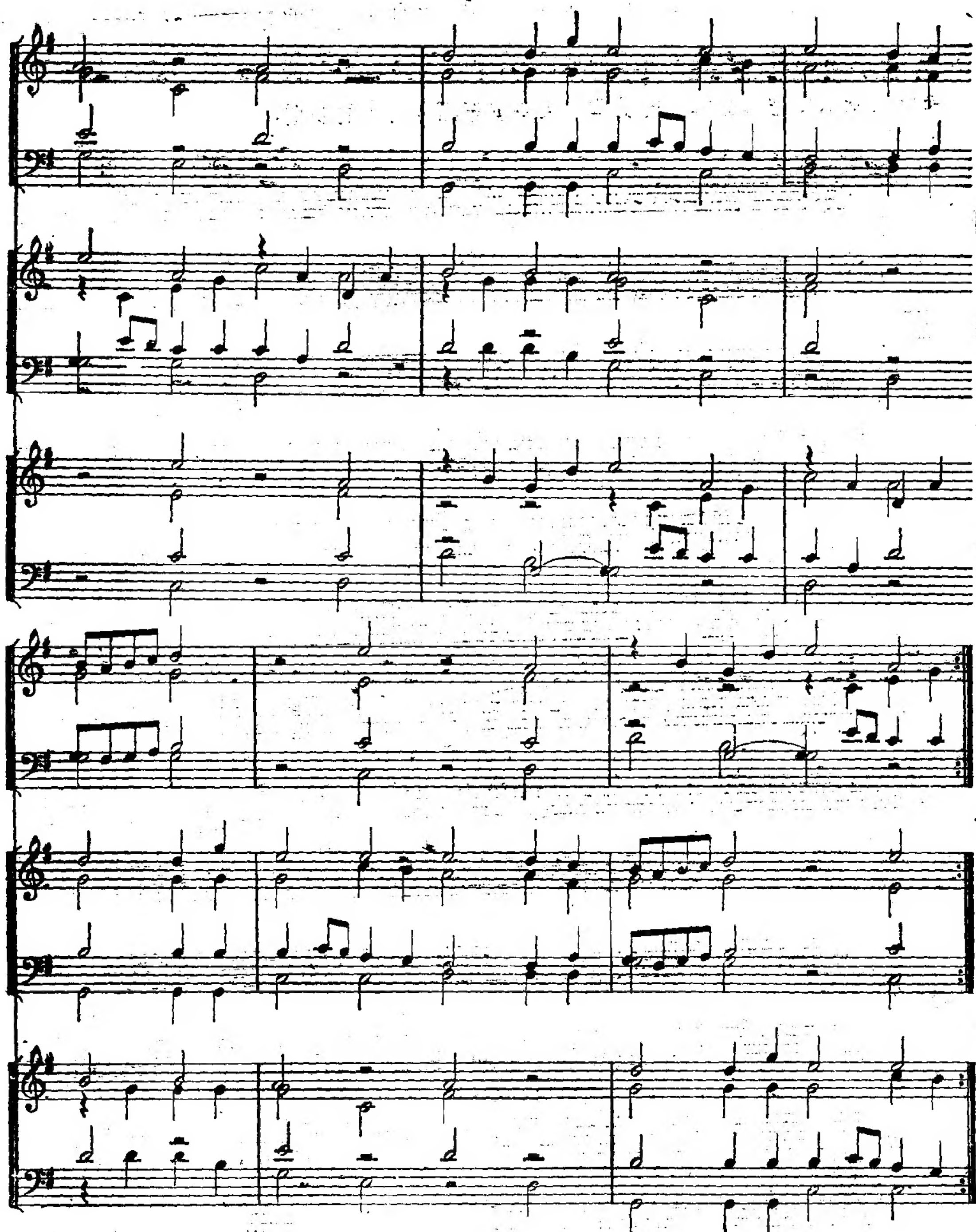






甚至可以用三个合唱团来写四重卡农。写作这类声部繁多的作品时，常用非常简单的和声，如前例a中，只是主、属两个和弦交替，每小节一个和弦，下例则只是主、下属、属三个和弦循环，每半小节一个和弦，并使各声部经常轮流休止，以获得清晰、纯净的音响效果：

9－33　　　　莫扎特：卡农曲



（三）繁复对位

§10　简　　述

本章前面所述各式各样的模仿，都可以应用各种繁复对位的手法来写作，不可能也不必要逐项解决，只须将两种重要的繁复对位各举例说明即可。

§11　八度四重对位

下例省略了伴奏，只摘引了合唱中二重卡农的八度四重对位原形结合和变形结合，而乐队中还包含由两串平行三度所构成的另一卡农，故完整的应算是八声部四重卡农。写作时既须考虑二重模仿的规律，又要遵守四重对位的规则：

9－34　　莫扎特：安魂曲

下例四重对位实际上包括十度或十二度的移动，但由于是平行三度的连续进行，所以不至于引起太大的困难：

贝多芬：钢琴奏鸣曲Op. 106
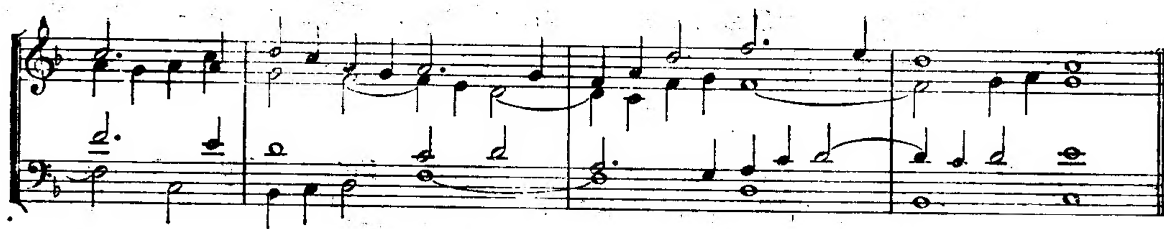
9－35

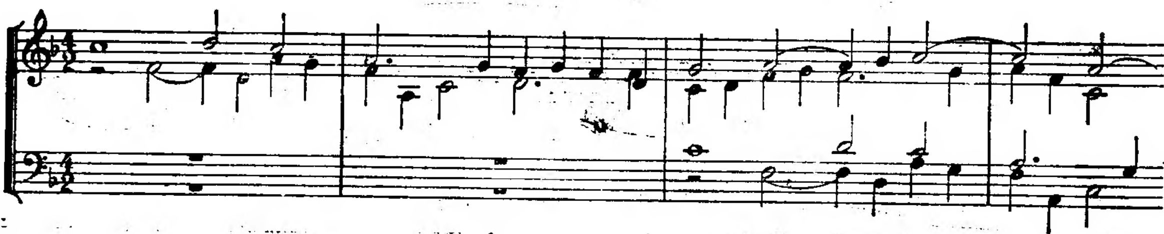
f p f sf sf sf sf sf sf
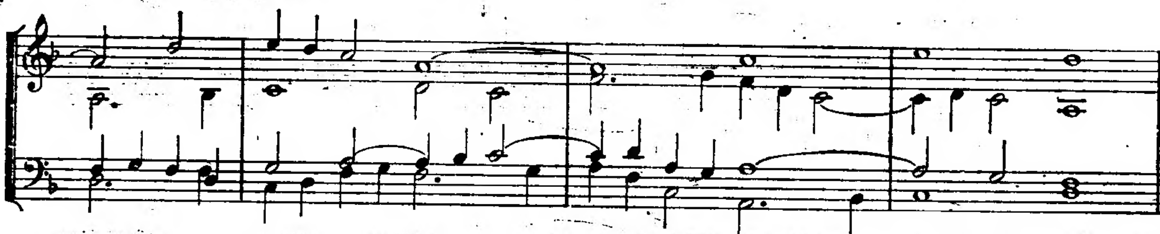
§12 倒影对位

下例是二重卡农：

9－36







例 9—32c中实 际上也用了倒影对位的手法，不过两个结合是重叠在一起演唱。

作　业

写作各种类型的模仿及繁复对位。